National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

University of Alberta

Montre que tu es vivante: la relation mère-fille dans la littérature canadienne

by

Marie-Andrée Lachapelle

©

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts

Department of Comparative Literature

Edmonton, Alberta

Fall 1995

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-06355-0

Canada

University of Alberta

Library Release Form

Name of Author: Marie-Andrée Lachapelle

Title of Thesis: Montre que tu es vivante: la relation mère-fille dans la littérature canadienne

Degree: Master of Arts

Year this Degree Granted: 1995

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly, or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

Oct 5/1995

Malachapelle.

P.O. Box 6392, Peace River,
Alberta, Canada, T8S 1S3

For all these years I kept my mouth closed so selfish desires would not fall out. And because I remained quiet for so long now my daughter does not hear me.

All these years I kept my true nature hidden, running along like a small shadow so nobody could catch me. And because I moved so secretly now my daughter does not see me.

And I want to tell her this: We are lost, she and I, unseen and not seeing, unheard and not hearing, unknown by others.

Amy Tan, *The Joy Luck Club*

University of Alberta

Faculty of Graduate Studies and Research

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled *Montre que tu es vivante: la relation mère-fille dans la littérature canadienne* submitted by Marie-Andrée Lachapelle in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

E.D. Blodgett

Paul Dubé

Claudine Potvin

Pour ma mère qui est une femme exceptionnelle.
Sa personnalité, sa ténacité et son encouragement constant
n'ont pu que m'influencer positivement.

Abstract

"Like mother, like daughter" is a well known proverb. But what does it really mean? That mother and daughter are so much alike that they form only one person? That the daughter is consecrated as "mother" automatically? The problem of such a simple saying is that it seems to forget the painful process of identification hidden behind it. This thesis, *Montre que tu es vivante*, examines the mother-daughter relationship and the problem of identity through two English Canadian novels, *A Jest of God* and *Obasan*, as well as two French Canadian texts, *Le Poids des ombres* and *Le Bruit des choses vivantes*.

Résumé

"Telle mère, telle fille", voilà un dicton bien familier. Mais que signifie-t-il vraiment? Que la mère et la fille sont tellement semblables qu'elles ne forment qu'une? Que la fille est déclarée "mère" avant même de l'être? Ce dicton, qui en est réduit à sa simple forme, semble oublier le douloureux processus de la formation de l'identité qui se cache derrière la relation mère-fille. Cette thèse, *Montre que tu es vivante*, analyse la relation mère-fille et le problème de l'identité à l'aide de deux ouvrages canadiens anglais, *A Jest of God* et *Obasan*, et de deux romans canadiens français, *Le Poids des ombres* et *Le Bruit des choses vivantes*.

Remerciements

Depuis quelques années déjà, j'affirme que le développement de la personnalité d'un individu est fortement influencé par ceux qui l'entourent et par ceux qu'il porte en admiration. Ai-je raison ou tort? Je ne saurais le prouver. Cependant, je sais qu'il y a quatre femmes que je considère extrêmement importantes dans ma vie et que je ne voudrais en aucun temps décevoir. Ces femmes ont, en quelque sorte, établi les paramètres de ma personnalité. Il s'agit de quatre femmes fortes, des femmes comme il ne s'en fait plus. Du fond de mon coeur, je vous remercie: Pierrette, Janine, Germaine et Laurette.

Je tiens également à remercier Gary. Son support constant, sa compréhension, sa motivation, son dévouement à la cause féminine et son amour ont conduit ce projet à bon port.

Finalement, merci à Professeur E.D. Blodgett qui a su faire preuve de flexibilité. Sa collaboration, sa patience et ses connaissances se sont révélées un apport indispensable.

M-A

Table des matières

Introduction	1
La mère envahissante: *A Jest of God*	10
La mère absente: *Obasan*	27
La femme mère: *Le Poids des ombres*	45
La mère en manque d'amour: *Le Bruit des choses vivantes*	66
Conclusion	83
Oeuvres citées	89

Introduction

Il existe, malheureusement pour certaines et heureusement pour d'autres, plusieurs genres de relations mère-fille. Ces relations s'étendent de celles qui épanouissent la mère ou la fille à celles qui les freinent dans leur développement. De ce fait, on peut également avancer qu'il existe plusieurs genres de mères et de filles. L'étude des quatre romans sélectionnés pour cette thèse nous permettra d'effectuer un tour d'horizon de certaines de ces relations ainsi que des mères et des filles qui s'y rattachent. Il est bien évident que chaque relation est unique et que vouloir établir des généralités ne ferait que répéter les erreurs que plusieurs théoriciens et/ou psychanalystes ont commises. Néanmoins, il sera possible de lier, contraster et comparer ces relations toutes aussi intéressantes les unes que les autres.

Ma thèse, *Montre que tu es vivante*, se veut une réflexion sur la relation mère-fille et le problème de la formation de la personnalité qu'une telle relation peut créer, autant pour la mère que pour la fille. Ce lien unique a longtemps été ignoré par féministes et psychanalystes qui s'attardaient plutôt à l'analyse des théories oedipiennes avancées par Freud. En effet, celui-ci est surtout accusé d'avoir fixé le développement de la fillette dans un stage pré-oedipien, alors que le garçon se retrouve dans une sphère oedipienne (Irigaray, 1974, 136). C'est cependant avec la parution du texte d'Adrienne Rich, *Of Woman Born*, en 1976, que plusieurs disciplines examinèrent, autant au niveau fictif que réel, la relation

mère-fille. Parmi ces disciplines se trouvent la sociologie, l'anthropologie, la théologie, l'histoire, la philosophie, l'analyse littéraire et surtout la psychanalyse (Wright, 262).

Parmi les théoriciennes psychanalystes qui se sont attardées à la relation mère-fille et qui ont été reconnues comme chefs de file se trouvent tout particulièrement Luce Irigaray et Julia Kristeva. Irigaray ne s'étonne pas que la relation mère-fille soit parsemée de conflits puisque selon elle il n'existe pratiquement pas de représentations adéquates de ce lien unique, représentations qui permettraient aux femmes de négocier entre elles de nouvelles relations (Whitford, 2). Irigaray déplore également le fait qu'une mère ait été traditionnellement perçue comme étant une personne unidimensionnelle, en ce sens qu'elle était habituellement fixée dans ce rôle jusqu'à sa mort. C'est d'ailleurs dans cet esprit que je ferai référence à une mère comme étant une "simple femme", loin de vouloir sous-entendre qu'elle soit une "femme sotte". En d'autres mots, être mère, pour Irigaray, signifie le bien-être des autres et de l'oubli de soi.

Luce Irigaray a d'ailleurs écrit *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* afin de démontrer jusqu'à quel point l'oubli de soi peut être dévastateur pour une mère ainsi que pour ses proches. Ce livret, car c'est ainsi qu'il faut l'appeler puisqu'il ne renferme qu'une vingtaine de pages, indique clairement qu'une mère signe son arrêt de mort ainsi que celui de sa fille lorsqu'elle opère un transfert absolu dans le corps de son enfant en l'allaitant. C'est ainsi qu'Irigaray imagine une situation où une fille explique à sa mère que la paralysie qui l'habite fut causée par l'allaitement maternel. En effet, non seulement la mère passait-elle son lait en sa fille, mais elle en profitait également pour "se transférer" elle-même. Il en résulte donc que nous nous trouvons face à deux personnes ayant la même identité.

Irigaray soutient qu'il est primordial que les femmes n'oublient pas leurs identités précédentes, telles celle de fille, de femme et d'épouse. Par conséquent, elle suggère que les femmes cessent d'oublier leurs ancêtres féminins et qu'elles se rappellent leurs procréatrices afin d'établir leur identité (ou identités). Comme elle le remarque, comment une fille peut-elle établir une relation avec une mère qui n'est, ni plus ni moins, qu'une fonction? De plus, Irigaray déclare: "Neither little girl nor woman must give up love for their mother. Doing so uproots them from their identity, their subjectivity" (Whitford, 44).

Julia Kristeva, de son côté, examine rarement une situation seulement sous la loupe de la psychanalyse. En effet, la linguistique joue un rôle important dans ses observations. Elle concentre principalement ses efforts dans une zone où la psychanalyse rencontre la sémiotique. Selon Kristeva, un individu possède une identité lorsqu'il acquiert la parole, car c'est à l'aide de celle-ci qu'il peut valider son existence en s'exprimant, en s'affirmant et en recevant des commentaires de la part de ses interlocuteurs qui peuvent, par le fait même, se concevoir une identité de cette personne, qu'elle soit juste ou non.

La psychanalyse freudienne reconnaît les phases pré-oedipienne et oedipienne comme étant essentielles au développement de l'enfant. Cependant, lorsque l'on étudie Kristeva, il est important de connaître deux termes, soit le sémiotique et le symbolique. Brièvement, le sémiotique est une phase pré-symbolique représentée par le non-dit. De ce fait, le sémiotique est quelque peu l'équivalent de la phase pré-oedipienne et est associé principalement au règne maternel. L'ordre symbolique, d'un autre côté, est synonyme de parole, de loi et d'ordre social. On peut donc conclure qu'il est rattaché au monde patriarcal, soit à la phase oedipienne. Chaque personne est constituée de ces deux sphères. Kristeva soutient que la

femme a besoin de la parole qui est associée à l'ordre symbolique et paternel afin de se protéger du manque de distinction entre elle et sa mère (Gallop, 115). En d'autres mots, il serait futile de croire que la fille puisse évoluer exclusivement dans la sphère sémiotique. Kristeva explique qu'une entrée dans le symbolique ne signifie aucunement qu'une femme se transforme en homme et qu'elle perde sa féminité. Au contraire, une entrée dans le symbolique valide tout simplement son identité. De plus, Kristeva affirme qu'il ne s'agit pas d'un passage définitif, en ce sens qu'il est possible qu'un individu visite occasionnellement l'ordre sémiotique. Ce modèle offre donc plus de flexibilité que celui de la psychanalyse freudienne qui ne permet pas un retour au stade pré-oedipien.

Un autre territoire identifié par Kristeva est le *chora*. Cet espace est essentiellement réservé à la mère et à son enfant et précède le sémiotique. Plus précisément, le *chora* est un espace qui ressemble à l'utérus, ce qui explique son exclusivité à la mère et à l'enfant, et que Kristeva décrit comme étant "une totalité non expressive constitué par ces pulsions et leurs *stases* en une motilité aussi mouvementée que réglementée" (23). C'est donc dire qu'il peut y avoir beaucoup d'action dans le *chora*, mais que le tout se fait en silence. Même si Kristeva réserve à la mère et à son enfant un espace où la loi patriarcale est absente, cela ne veut pas dire que les deux confondent leur identité. D'ailleurs, elle ne partage pas la vision d'Irigaray qui s'acharne à disjoindre les personnalités de la mère et de la fille. Selon Kristeva, il est naïf de croire que l'on puisse séparer complètement la femme de la mère, que l'on puisse définir le mot féminité sans faire référence à la maternité et, évidemment, il est naïf de souhaiter séparer complètement la fille de la mère et de garantir deux identités totalement indépendantes (Gallop, 116).

Il serait difficile de trancher et de déclarer qui, entre Luce Irigaray et Julia Kristeva, a raison. Chacune de leurs théories comportent des éléments complémentaires qui peuvent être appliqués aux quatre romans qui composent cette thèse. Cependant, même si ces théories n'y sont pas discutées en détail, il demeure utile de les connaître. Elles pourraient être incorporées et étudiées plus profondément, par exemple, dans la prolongation de cet exercice, soit lors d'une thèse doctorale. Irigaray, néanmoins, fera quelquefois son apparition grâce à son livret *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre*, qui s'avérera utile lorsque nous examinerons une relation où la mère est opprimante. Parmi les textes sélectionnés, nous retrouvons deux romans canadiens anglais, soit *A Jest of God* de Margaret Laurence et *Obasan* de Joy Kogawa, tandis que le côté canadien français est représenté par *Le Poids des ombres* de Marie Laberge et le premier roman d'Élise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes*. Ces oeuvres ont tout d'abord été choisies parce qu'elles représentent quatre relations mère-fille différentes et qu'elles permettent ainsi de combler le vide identifié auparavant par Irigaray, soit le manque de représentations de relations mère-fille.

Chaque chapitre est intitulé selon le genre de mère décrite dans le roman traité. On pourrait penser que parce qu'il est facile de caractériser la mère et parce qu'elle est une adulte, que celle-ci ne présente aucun problème au niveau de sa subjectivité. Cependant, Adrienne Rich remarquait dans son texte révolutionnaire *Of Woman Born* que: "[m]any daughters live in rage at their mothers for having accepted, too readily and passively, 'whatever comes.' A mother's victimization does not merely humiliate her, it mutilates the daughter who watches for her clues as to what it means to be a woman. Like the traditional foot-bound Chinese woman, she passes on her own affliction" (243). C'est également à

l'aide de textes comme celui d'Irigaray, de Laurence, de Kogawa, de Laberge et de Turcotte que nous remarquons que la fille n'est pas l'unique victime. En fait, il est juste de percevoir la mère et la fille comme un couple ou, pour être plus exacte, comme deux soeurs siamoises, puisque le comportement de l'une influence et dicte le comportement de l'autre. En fait, ce problème est peut-être plus grave lorsqu'il touche la mère, car certaines normes sociales traditionnelles font qu'il est difficile de la percevoir sous un autre jour que celui de son identité de mère et qu'elle est celle qui doit lutter afin de préserver son intégrité. Pour ce qui est de la fille, il faut espérer qu'elle trouve sa propre identité, ou du moins ce qu'elle croit être son identité réelle dans le moment présent.

À l'aide du roman de Margaret Laurence, *A Jest of God*, nous rencontrons May et Rachel Cameron. Rachel, protagoniste du roman, nous raconte indirectement jusqu'à quel point la présence de sa mère l'opprime et la ralentit dans son développement personnel. En effet, Rachel a été élevée selon les critères de la bonne conduite et, par conséquent, a appris à s'oublier et à renier ses sentiments et désirs dans le but de plaire aux autres, surtout à sa mère. Cette facette de la personnalité de Rachel correspond en fait à l'image traditionnelle de la mère. Tout comme dans *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre*, nous observons que la mère et la fille possèdent des personnalités totalement fusionnées, ce qui rappelle la notion des soeurs siamoises évoquée auparavant. Mère et fille s'échangent continuellement leur rôle, sans jamais se l'avouer bien sûr et sans jamais s'en apercevoir, jusqu'au jour où Rachel décide de donner priorité à ses besoins. Toutefois, cette nouvelle personnalité de Rachel, même si elle semble avancer d'un pas dans la bonne direction, n'est peut-être pas une victoire totale.

Naomi Nakane, la protagoniste d'*Obasan*, semble à première vue se situer à l'opposé de Rachel, puisqu'elle souffre de l'absence et du silence de sa mère. Il ne faut pas oublier, cependant, que Naomi souffre également du silence de sa mère lorsque cette dernière est présente. De plus, Obasan, la tante de Naomi et mère adoptive en quelque sorte, présente tellement de similarités avec la mère de Naomi, qu'elle ne l'influence pas radicalement, mais la maintient plutôt dans un état semblable, c'est-à-dire dans un même silence. Néanmoins, que ce soit dans le cas de Rachel ou de Naomi, c'est-à-dire que ce soit parce qu'une mère est trop envahissante ou complètement absente, le résultat est semblable en ce sens que les deux filles ont peine à se trouver. Sans doute est-ce parce qu'une est sous surveillance trop élevée et qu'elle ne parvient pas à échapper au regard aiguisé de sa mère, tandis que l'autre erre dans le néant et, encore une fois, dans le silence.

Une fille, cependant, qui obtient plus de liberté, de confiance et d'encouragement à l'indépendance qu'elle souhaite est Diane Marchesseault, la protagoniste du roman de Marie Laberge, *Le Poids des ombres*. Yseult, la mère de Diane, se démarque des autres mères principalement parce qu'elle conserve son identité de femme. Cette représentation plairait certainement à Luce Irigaray qui promeut la pluralité des identités et n'étonnerait probablement pas Julia Kristeva qui affirme que cette pluralité ne peut être éliminée. Diane, cependant, n'apprécie guère les digressions de sa mère, car elle n'accepte pas que celle-ci soit différente des autres, c'est-à-dire qu'elle se comporte comme une femme. Par conséquent, elle se choisit elle-même une personnalité qui va à l'encontre des espoirs d'Yseult. C'est ainsi qu'elle se range du côté des êtres unidimensionnels et qu'elle prend sur elle le rôle de la fille parfaite et irréprochable.

Même si Rachel Cameron, Naomi Nakane et Diane Marchesseault ont des mères totalement différentes qui n'enseignent pas les mêmes valeurs, il n'en demeure pas moins que ces filles se retrouvent toutes aux prises avec un problème au niveau de la subjectivité qui exige d'elles qu'elles visitent à nouveau leur passé et examinent les personnalités de leurs mères et, bien entendu, les leurs. Chacune de ces trois protagonistes pourra, par conséquent, retrouver sa voie (et sa voix) et emprunter un nouveau chemin. C'est ainsi que Rachel Cameron ne se laisse pas influencer par sa mère lorsqu'elle décide de quitter son patelin natal, que Naomi voit finalement les événements du passé sous un autre jour et que Diane s'aperçoit qu'elle n'est pas aussi différente de sa mère qu'elle le croyait.

Nous pouvons également observer que ces trois filles ont été maintenues dans l'ordre sémiotique. Rachel, Naomi et Diane ont toutes évolué dans le *chora*, que ce séjour ait été forcé ou volontaire. Il est forcé, par exemple, pour Rachel qui ne trouve pas l'énergie de quitter sa mère. Tel que mentionné, Kristeva définit le *chora* comme étant un espace où la parole n'a pas sa place. Lorsque l'on s'attarde à la relation qui existe entre May Cameron et sa fille, on s'aperçoit que même si elles se parlent, elles ne communiquent pas. C'est seulement à la fin du roman que May écoute Rachel pour la première fois. Ce séjour dans le *chora* est volontaire, cependant, pour Naomi qui continue à nourrir une relation silencieuse avec sa mère absente. Il est également volontaire pour Diane Marchesseault, car il est évident qu'Yseult ne cherchait aucunement à retarder l'entrée de sa fille dans l'ordre symbolique. Diane, de son côté, ne cesse de se rappeler les moments heureux où elle brossait les cheveux de sa mère et où elles ne faisaient qu'une.

Le quatrième roman sélectionné pour cette thèse diffère quelque peu des trois

précédents, car il représente le point de vue de la mère. En effet, *Le Bruit des choses vivantes* nous permet d'extrapoler et d'imaginer ce à quoi pensait, par exemple, May Cameron ou la mère de la protagoniste de *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* lorsqu'elle envahissait complètement l'existence de sa fille. Le roman de Turcotte nous entraîne dans la vie d'Albanie et Maria, soit une jeune mère séparée et sa fillette de trois ans. Il est intéressant de noter qu'Albanie semble être un amalgame de ses trois consoeurs des romans antérieurs. Elle est envahissante au même titre que May Cameron l'est, elle s'incruste déjà dans la personnalité de sa fille tel que le fait la mère de Naomi alors que cette dernière n'est âgée que de cinq ans et, tout comme Yseult Marchesseault, elle préserve son identité de femme.

La relation mère-fille peut malheureusement être destructrice et dévastatrice pour la fille autant que pour la mère. Cependant, vu que la fiction littéraire est souvent le reflet de notre société, nous pouvons espérer que les années à venir sauront nous offrir des textes remplis de représentations positives.

La mère envahissante: *A Jest of God*

League of matriarchs. Mothers of the world, unite.
You have nothing to lose but your children.
(Laurence, 28)

Certaines mères ont peine à lâcher prise sur leurs enfants. On pourrait penser que c'est parce qu'elles sont fortes et qu'elles contrôlent sans aucun problème l'existence de ceux-ci. Cela peut s'avérer vrai quelquefois. Cependant, il y a également des mères qui trouvent leur force grâce à l'existence de leurs rejetons. Dans le roman de Margaret Laurence, *A Jest of God*, Rachel Cameron, une enseignante au niveau primaire, remarque cet échange d'énergie lorsqu'elle rencontre la mère d'un de ses élèves: "[The mother's] voice is filled with capability. She gains strength from [the child's] presence. This is what happens. I've seen it with my sister. They think they are making a shelter for their children, but actually it is the children who are making a shelter for them. They don't know" (56). Bien que Rachel puisse identifier ce processus, elle ne réalise pas cependant qu'elle se trouve dans une situation semblable. En effet, Rachel Cameron, maintenant âgée de 34 ans, vit toujours avec sa mère veuve, May, et accepte que celle-ci contrôle leur relation. Jamais la soeur de Rachel, Stacey, n'aurait accepté de vivre dans des conditions pareilles. Par conséquent, une May Cameron aux prises avec les rébellions de Stacey se serait sentie futile, tandis qu'une May Cameron aux prises avec la soumission de Rachel se sent forte et trouve

un sens à sa vie. Tel que Margaret Atwood le remarque dans l'après-propos d'une édition du roman, il ne faut pas voir Rachel comme étant nécessairement une radicale ou une excentrique, mais plutôt comme étant "the epitome of what nice girls were once educated to be" (214). Ceci est véridique, mais malheureusement, être une bonne fille pour Rachel ne signifie pas être bien dans sa peau et se développer positivement. Il s'agit plutôt de projeter une image respectable et d'apporter bienfait à son entourage.

Le problème principal dans la relation entre Rachel et sa mère est que May Cameron fait entièrement partie de la vie de sa fille. En fait, elle réussit à étouffer le développement de Rachel et à structurer son existence. Margaret Atwood décrit d'ailleurs la vie de Rachel de cette façon: "Rachel's prison is so hard for her to get out of because it is made mostly from virtues gone sour: filial devotion, self-sacrifice, the concern for appearances advocated by St.Paul, a sense of duty, the desire to avoid hurting others, and the wish to be loved" (213-14). Notons que la plupart de ces vertus ont été identifiées et établies par la mère de Rachel alors qu'elle n'était qu'une enfant. Par conséquent, *A Jest of God* nous présente une protagoniste qui a arrêté et fixé une partie de son développement au niveau de la pré-adolescence et qui est aux prises avec une division de la personnalité.

Les pages suivantes exploreront l'identité, ou plutôt les identités, de Rachel ainsi que la façon dont elles définissent la relation avec sa mère. Le tout sera étudié avec en veilleuse un texte de Luce Irigaray, *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre*, qui se veut le témoignage d'une fille qui accuse sa mère de l'avoir emprisonnée. Rachel, comme il le sera démontré, pourrait porter les mêmes accusations contre sa mère. Mais avant d'aborder ces thèmes, il est utile de tracer un portrait de May Cameron, l'architecte et geôlière de la prison de Rachel.

On peut facilement dire de May Cameron qu'elle est une "sweetly nagging hypochondriac of a mother, who plays guilt like a violin" (Atwood, 214). En effet, May Cameron règne quand vient le moment de culpabiliser sa fille Rachel de tout et de rien. Tous les exemples sont classiques. Que ce soit lorsqu'elle suggère, toujours très *subtilement* (et n'ayez crainte de lire cet adverbe avec un certain sarcasme), que Rachel se joigne à elle à l'église ou qu'elle porte son foulard rose plutôt que l'orange: "Oh -- are you going to wear that orange scarf, dear? Isn't it a little bright, with your green coat? . . . Well, perhaps not. I would have thought your pink one would've gone better, that's all. But never mind. You wear whichever one you want" (46). Il en est de même lorsqu'elle tente de laisser croire à sa fille qu'elle est libre de s'inscrire à un cours d'été sans la consulter à priori: "Well, of course it's your own business, dear. I mean, you don't have to tell me what you're doing. It's just that it seems a little odd, never to mention it" (84). C'est à ce moment d'ailleurs que Rachel conclut en remarquant: "This is our conversation. This is the way we talk, the way we go on" (85). Puis ce n'est que peu après qu'elle raconte une autre conversation avec sa mère alors que celle-ci se plaint maintenant d'avoir marché trop longtemps le jour précédent: " 'Well, never mind, dear. You were enjoying it -- I didn't want to suggest turning back.' . . . Oh God. Again. I can feel myself beginning to grow dizzy, as though a leather thong had lassoed my temples" (87). Et c'est justement ce que May Cameron fait tout au long du roman, c'est-à-dire qu'elle ne cesse d'attaquer Rachel avec ses paroles, sans reconnaître que souvent les sous-entendus blessent plus profondément et plus longtemps que les attaques faites de front: "Her weapons are invisible, and she would never admit even to carrying them, much less putting them to use" (46).

Bien que May Cameron ne semble pas être consciente du tort qu'elle cause à Rachel, la situation décrite dans *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* paraît plus plausible. Tout comme Rachel, la narratrice du livret d'Irigaray se plaint de la présence excessive et étouffante de sa mère: "Tu m'apportes à manger. Tu me/te donnes à manger. Mais tu me/te donnes trop, comme si tu voulais me remplir tout entière avec ce que tu m'apportes. Tu te mets dans ma bouche, et j'étouffe. Mets-toi moins en moi, et laisse-moi te regarder" (9). Mais peu importe qu'une situation paraisse plus réaliste que l'autre, dans un cas comme dans l'autre nous nous trouvons face à deux narratrices qui affirment que leur mère leur nuit et les blesse inconsciemment.

Un avertissement s'impose, cependant, sur le fait qu'il ne faille pas perdre de vue que Rachel agit en tant que narratrice tout au long du roman et qu'il se peut qu'elle ne soit pas totalement objective lorsqu'elle décrit certains passages de sa vie: "So Rachel is both protagonist and narrator, both heroine and reporter of the drama of her own life. Consequently, her confessional narrative will be real and immediate, straight from the horse's mouth. But it will also be ironic, because Rachel may misinterpret the facts she records" (Stovel, 86). Il en tient donc à nous, lecteurs, de faire la part des choses et d'observer si Rachel semble trop profiter de cette position de choix.

Avant de s'attarder au problème de l'identité qui existe en Rachel, il est bon de faire une pause et de remarquer qu'en créant une identité pour sa fille, May s'en est également procuré une. Vu sous un autre angle, nous pouvons affirmer que c'est Rachel qui permet à May Cameron d'exister. De plus, nous voyons comment nous revenons rapidement aux propos de Rachel cités en début de chapitre, à savoir que plus souvent qu'on le croit ce sont

les enfants qui font que les parents sont forts. Cette identité est pratiquement tout ce que May Cameron possède et c'est parce qu'elle s'accroche férocement à celle-ci, qu'elle est prête à toutes les bassesses possibles: "she clings with every ploy that cunning, born of self-indulgence and a real and desperate need, can suggest" (Thomas, 78).

Si nous juxtaposons encore une fois le texte de Laurence à celui d'Irigaray, nous remarquons que le même scénario se répète, en ce sens que les mères ont une identité grâce à l'existence de leurs filles. En d'autres mots, nous pouvons affirmer que les mères existent à travers leurs filles. C'est d'ailleurs d'où vient le titre d'Irigaray, *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre*. Ce titre suggère également que les filles n'échappent pas à ce piège, c'est-à-dire que les paramètres de leur subjectivité sont imposés par leurs mères. Une autre similarité entre ces oeuvres est que toutes deux nous offrent des relations mère-fille qui évoluent dans un vase clos, dans un environnement complètement hermétique. Par ceci, j'entends que le père, entre autres, et d'autres membres familiaux sont absents, voire exclus. Il semble même impossible qu'un intrus puisse percer cette étanchéité.

Vu que May Cameron tient à tout prix à son image de mère parfaite et irréprochable, elle fait tout ce qui est en son pouvoir afin que Rachel soit façonnée à son image. Par conséquent, Rachel grandit dans une atmosphère où il est interdit de déplaire, autant à sa mère qu'à quiconque l'entoure. C'est également de cette façon que May Cameron réussit stratégiquement à arrêter le développement de sa fille et à le fixer à une période gouvernée par l'obéissance, soit la pré-adolescence. Ce développement de la personnalité partiellement immobilisé (il est 'partiellement immobilisé', car tel que nous le verrons plus tard, tout espoir n'est pas perdu pour Rachel) et l'image qu'elle projette d'être une adulte responsable

font en sorte qu'elle ne semble pas agir différemment de toute autre personne. En effet, elle remplit les tâches de son emploi d'une façon satisfaisante et a acquis le respect de ses collègues de travail et des habitants de Manawaka.

Dans son article intitulé "The Conflicting Inner Voices of Rachel Cameron", Barbara Powell remarque que "[Rachel] is trapped in her mother's view of her as the eternal child and [she] linguistically obliges, adopting the features of her mother's speech" (30). Cela peut être observé, par exemple, lorsque Rachel se demande si elle devrait ou pourrait changer les meubles de sa chambre: "This bedroom is the same I've always had. I should change the furniture. How girlish, how old-fashioned . . . Surely I could afford new furniture. It's my salary after all, my salary we live on. She'd say it was a waste, to throw out perfectly good furniture. I suppose it would be, too, if you think of it like that" (22). Ce passage nous permet non seulement de témoigner de quelle façon May maintient sa fille dans une pré-adolescence, mais également de remarquer jusqu'à quel point elle s'est projetée dans le psychisme de Rachel s'assurant ainsi que sa fille pense comme elle.

La narratrice de *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* est également envahie par la pensée et le comportement de sa mère. Dans son cas, le tout a débuté dès la naissance, lors de l'allaitement: "Tu as coulé en moi, et ce liquide chaud est devenu poison qui me paralyse" (7). Puis elle ajoute: "Déjà grande et toujours au berceau. Toujours dépendante de quelqu'un qui me porte, qui me nourrisse" (8). Rachel ne s'exprime pas aussi clairement que le fait la narratrice du livret d'Irigaray, mais ces phrases expriment précisément la position dans laquelle elle se trouve.

Même son entourage la maintient dans ce rôle de pré-adolescente qui ne lui plaît

guère. Nous n'avons qu'à penser au "Child" de Calla, une consoeur de travail dont elle n'apprécie point le ton de voix maternel, et au "Good girl" que Willard Siddley, le directeur de l'école, laisse échapper lorsqu'elle se plie à ses requêtes. Tous ces exemples contribuent à la perte de la notion du temps éprouvée par Rachel: "What a strangely pendulum life I have, fluctuating in age between extremes, hardly knowing myself whether I am too young or too old" (63).

On remarque également que son comportement reste tout aussi ambigu lorsqu'elle se trouve en présence d'une personne qui ne la traite pas comme une adolescente. Cela se produit, par exemple, lors de sa deuxième rencontre avec Nick. Rachel, 34 ans, est toujours vierge et n'utilise aucune méthode contraceptive étant convaincue que c'est la tâche de l'homme. Lorsque Nick la persuade qu'il s'agit de la responsabilité de la femme, elle se méprise et se compare à une adolescente qui n'a pas encore dix-sept ans: "Any seventeen-year-old would have known that" (97).

C'est donc à cause de cette mentalité et de ce comportement d'adolescente emprisonnés dans un corps d'adulte que Rachel doit constamment combattre ce paradoxe existentialiste qui se situe entre ce qu'elle pense intérieurement et l'image qu'elle projette. Ceci mène évidemment à une division de la personnalité et, tel que démontré jusqu'à présent, cette division n'est pas simple, car elle ne se dirige pas en sens unique. Par exemple, nous avons vu que Rachel vit comme une adolescente à la maison ne confrontant jamais réellement sa mère; lorsqu'elle la confronte c'est plutôt dans son intérieur où rien n'est verbalisé. D'un autre côté, lorsqu'elle est avec Nick, elle agit presqu'en adulte puisqu'elle est active sexuellement, qu'elle parle avec lui, ou plutôt qu'elle l'écoute calmement parler

de sa famille en prenant un verre. Cependant, un débat entre Rachel-l'adolescente et Rachel-l'adulte prend place à l'intérieur de son corps. Les divisions de la personnalité qui peuvent être observées chez Rachel se produisent donc aux niveaux suivants: le ton de voix qu'elle emploie, ses réflexions intérieures qui vont à l'encontre de son comportement extérieur et même ses rêves et rêveries. Le tout résulte, évidemment, en une personnalité multidimensionnelle qui enrobe une *autre* Rachel.

Il arrive que Rachel soit surprise de la voix qu'elle entend. C'est comme si elle était en transe et qu'elle surveillait son corps à distance: " 'Did anyone of you go out for a walk, beyond town? Did anyone find any pussywillows?' My own voice sounds false to my ears, a Peter-Rabbit-ish voice, and I find I am standing beside my desk, holding a new piece of orange chalk so tightly that it snaps in my fingers" (11). Nous pouvons donc remarquer l'intensité avec laquelle Rachel déteste cette voix qui est si utile à ceux qui désirent concevoir une image d'elle. Le fait que Rachel brise la craie démontre symboliquement qu'elle accepte difficilement cette voix. Sans doute ceci est-il dû au fait qu'elle se rapproche de la voix "lilting and ladylike" (84) de sa mère, voix qui n'est pas associée à de bons souvenirs.

> *Oh what tangled web we weave*
> *When first we practise to deceive!*
> Mother's voice, lilting and ladylike, telling me that as a child. I can't remember what my sin was, only the burden of listening to the jingle, knowing she would never smack me and get it over with, because she never did -- that wasn't her way (83-84).

Rachel ne devrait pas s'étonner cependant d'adopter un ton similaire à celui de sa mère, car elle entend cette voix depuis qu'elle est toute jeune et de plus, c'est la voix qu'elle

accepte et qu'elle ne confronte pas. Par conséquent, la mère et la fille ont des conversations totalement monotones (mono-tones). Lorsque Rachel entre à la maison un peu plus tard qu'habituellement, sa mère la prévient des dangers qui guettent ceux qui se laissent manipuler par le travail. Rachel, de son côté, la rassure: "It's not. I'm fine. A little tired, perhaps, but that's normal" (20). Et c'est justement avec des répliques telles que celle-ci que l'on s'aperçoit jusqu'à quel point Rachel se met sur la même longueur d'ondes que sa mère. Margaret Laurence n'aurait eu qu'à ajouter "dear" à la fin de la justification de Rachel et nous aurions eu l'impression d'entendre la mère. Barbara Powell remarque que même si Rachel est consciente du jeu que sa mère joue, elle ne peut s'empêcher d'y participer: "Like most children, Rachel has learned to speak from her mother . . . Mother's tone is consistently saccharine, with the hidden threat lurking just under the surface of the pleasant vocabulary. Rachel isn't fooled, though she does play the lady-talk game in a polite exchange" (29).

Barbara Powell remarque également que May a habituellement le dernier mot tandis que Rachel termine la conversation avec une pensée intérieure souvent cynique. Ces commentaires cyniques ont sûrement contribué au dédoublement de sa personnalité. En effet, tout au long de *A Jest of God* nous voyons jusqu'à quel point elle se bat afin de cacher ses réactions intérieures. Une fois ses pensées "excentriques" réprimées, nous nous retrouvons face à une Rachel épurée. En tant que lecteurs nous occupons une place de choix puisqu'elle nous laisse être témoins de ses secrets et réflexions les plus intimes. Lorsqu'elle croit que Calla achète son amitié avec des fleurs, elle conclut: "she tried bribing me with hyacinths -- what a nerve" (16). N'est-il pas surprenant d'apprendre que ces pensées

effleurent l'esprit de Rachel? De plus, nous remarquons que la damnation souille ses lèvres occasionnellement: "I swear I'm going to get an extension cord put on this damn phone so I can take it into my bedroom. I won't, though. How could I ever explain it in any way she could accept?" (81). Ce passage démontre jusqu'à quel point Rachel est programmée et nous fait remarquer qu'elle excelle sur le plan de l'auto-répression. Ceci nous ramène directement à la différence qui existe entre la personnalité que les gens perçoivent *versus* le débat intérieur qui cache une toute autre personne.

Certaines critiques avancent que la vraie Rachel est celle qui se cache sous ce corps robotisé. Toutefois, la question suivante est de mise: "Y a-t-il une seule et véritable identité de Rachel?" Si nous songeons quelque peu à son expérience avec Nick, nous remarquons que la Rachel qui se présente à lui est différente de celle qui existe à l'intérieur de son corps. Rachel, ne voulant en aucun cas déplaire à son nouvel (et premier) amoureux, révise continuellement ses réponses et commentaires. Cette attitude ressemble étrangement à celle qu'elle adopte lorsqu'elle est avec sa mère ou même avec ses collègues de travail. Nous n'avons qu'à penser à l'invitation lancée par Calla d'aller au Tabernacle. Au lieu de refuser catégoriquement -- car c'est bien ce qu'elle aimerait faire -- elle promet d'y aller lorsque la prochaine occasion se présentera. Quelle n'est pas sa déception lorsqu'elle entend que cette prochaine fois est arrivée!

Dans sa lecture de *A Jest of God* Dennis Drummond remarque que Rachel a besoin de la présence des autres afin de prouver qu'elle existe et que "this awareness of her existence only through the mediation of others leads to a blockage of the inner dynamism of life. The spontaneity and autonomy of her real self are thwarted" (401). En effet, cette

conscience du regard que les autres posent sur elle se remarque surtout lorsqu'elle ne cesse de se parler et de se critiquer intérieurement à la suite des réactions d'autrui.

Tel que susmentionné Rachel est la reine de la répression. Bien que cette répression prenne place sur plusieurs plans, elle s'effectue surtout au niveau sexuel. De plus, et peut-être afin d'être fidèle à sa personne, Rachel ne fait pas les choses simplement, c'est-à-dire que cette répression sexuelle s'effectue même au niveau du conscient et du subconscient. La répression consciente est tout particulièrement remarquée lors de passages comme celui où Willard Siddley lui rend visite dans sa classe: "When Willard Siddley's spotted furry hands were on my desk, I wanted to touch them. To see what the hairs felt like. Yet he repulses me . . . I didn't. I won't. I didn't feel that way. I'm only imagining things again" (15). Rachel ressent donc des désirs sexuels, mais les étouffe rapidement, ne leur permettant en aucun cas d'exister. Puis, le même schéma se reproduit lorsqu'elle ressent quelques sensations et signes déclencheurs (ou révélateurs). Ceux-ci sont présents, par exemple, dans ses rêves et rêveries, car lorsqu'elle rêve, elle réussit à laisser tomber toute barrière répressive. Dennis Drummond explique le transfert qui se produit lorsque Rachel rêve: "In her dreams she is free and spontaneous in her actions with Nick, but in his presence she cannot loose sight of herself, thus compromising her spontaneity. This is so because Nick is in her control in her dreams, but when confronted by the real person, she is at the mercy of his free, objectifying 'regard' " (401-402).

Le problème avec Rachel, cependant, est que si aucun regard ne se pose sur elle, elle l'invente. Il en est ainsi lorsqu'elle imagine un scénario à caractère sexuel avant de s'endormir.

> She sees only his body distinctly, his shoulders and arms deeply tanned, his belly flat and hard. He is wearing only tight-fitting jeans, and his swelling sex shows. She touches him there, and he trembles, absorbing her fingers' pressure. Then they are lying along one another, their skins slippery. His hands, his mouth are on the wet warm skin of her inner thighs. Now -- (25).

Elle arrête brusquement cette scène, justifiant qu'elle lui est venue à l'esprit seulement parce qu'elle désirait dormir. De plus, elle se demande "Am I unbalanced? Or only laughable? That's worse, much worse" (25). C'est sans doute dans le but de se prouver qu'elle est normale qu'elle recommence à rêvasser, mais cette fois-ci il s'agit d'un scénario beaucoup plus sécuritaire et innocent qui, de plus, implique sa mère, plus particulièrement la voix de cette dernière. Nous pouvons conclure que Rachel se trouve dans un cercle vicieux, car même si elle ne peut supporter la voix de sa mère, il semble également qu'elle ne puisse s'en débarrasser.

Le problème de l'identité est donc un problème de taille dans le cas de Rachel et, jusqu'à un certain point, dans le cas de la mère. L'aînée a réussi à transmettre son insécurité à la plus jeune qui se trouve forcée, malgré elle, à entrer dans ce jeu: "Helen Buss rightly criticizes those who 'fail to take into consideration the degree to which May Cameron affects her daughters and the connection between the inability to articulate and that very basic relationship, the mother-daughter bond.' " (citée dans Powell, 29).

Qui est la vraie Rachel Cameron? Certaines critiques avancent que la véritable Rachel est celle qui a une voix, mais pas un visage (Dennis Drummond, Barbara Powell et Nora Stovel, par exemple). D'autres croient que c'est la Rachel qui se trouve avec Nick qui est l'originale (Clara Thomas, entre autres). Puis, d'autres penchent plutôt du côté de la Rachel que nous pouvons appeler la Rachel post-Nick ou pré-Vancouver. En fait, Rachel

a tellement essayé de plaire à son entourage, adaptant sa personnalité tout comme un caméléon change ses couleurs, qu'elle-même ne sait plus qui elle est. Elle effectue un virage, cependant, lorsqu'elle décide d'agir pour elle-même, d'écouter son corps et sa tête, de ne pas se préoccuper de ce que les autres pensent, que peu importe les répercussions engendrées par ses décisions, c'est sa santé mentale qui compte.

Pratiquement tout le monde s'entend sur le fait que le rôle principal joué par Rachel est celui de la jeune adolescente et tout comme eux je me suis attardée à le démontrer. Cependant, même si la majorité des critiques mentionnent que c'est avec l'affirmation "I am the mother now" (191, 203) que Rachel découvre sa vraie personnalité, je suis plutôt d'avis que les rôles de Rachel et May, bien que fixés depuis plusieurs années, laissaient juste assez de place pour que ce transfert des rôles s'effectue d'une façon moins radicale. Rachel nous avait déjà laissé quelques indices subtiles qui démontraient qu'elle se préparait à être la mère. Le problème était qu'elle occupait ce rôle irrégulièrement, n'osant s'affirmer complètement. Nous n'avons qu'à nous attarder à des passages tels que: "When I first began teaching, Mother used to call me every morning, but now I waken before she does" (26). Ici, Rachel associe le fait de se lever la première au rôle de la mère et, éventuellement, c'est elle qui le fait. Elle nous parle également de la routine du soir: "By nine, she was sleeping like a baby. I've finished the dishes and done some laundry, and I'm ready for bed myself" (64). Traditionnellement, cette routine était associée aux tâches domestiques de la mère de famille, celle qui se repose seulement lorsque toutes ses tâches ménagères sont accomplies.

May Cameron, de son côté, adopte peu à peu le comportement d'un enfant. Que ce soit lorsqu'elle attend que Rachel lui apporte une pilule pour dormir, se laissant ainsi dorloter

comme un enfant malade (79) ou lorsque Rachel lui ment pour aller rejoindre Nick et que sa mère la regarde "trustingly, like a child" (180). Peut-être May a-t-elle compris que Rachel vivait sa vie en accéléré et qu'après avoir vécu sa crise d'adolescence à 34 ans ["This new found ruthlessness exhilarates me. I won't turn back. If I do, I'm done for. Yet, I can't look at her..." (107)], suivrait la maternité: "Finally mother and daughter exchange roles -- as all parents and children must eventually do -- when Rachel realizes, 'I am the mother now' (203), as she cares for her 'elderly child' (208)" (Stovel, 35).

C'est donc avec cette nouvelle identité que Rachel s'aventure vers Vancouver. Nous pouvons toujours nous demander s'il s'agit de sa véritable identité, car celle-ci est une fois de plus définie en rapport à sa mère. Toutefois, il s'agit d'une nouvelle identité et il y a toujours espoir, cependant, car elle a tout de même commencé à penser à elle et à réévaluer ses valeurs. Sur ce plan, Rachel accuse d'une longueur d'avance sur son homologue de *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre*. En effet, la narratrice de ce livret conclut sur une note plutôt négative qui ne laisse guère d'espoir: "Et l'une ne bouge pas sans l'autre. Mais ce n'est ensemble que nous nous mouvons. Quand l'une vient au monde, l'autre retombe sous la terre. Quand l'une porte la vie, l'autre meurt. Et ce que j'attendais de toi, c'est que, me laissant naître, tu demeures aussi vivante" (22). Et c'est en quelque sorte ce à quoi aspire Rachel. Jamais n'oserait-elle déménager seule à Vancouver. Elle sait trop bien que sa mère et elle forment un *package deal*, mais elle essaie de convaincre May qu'elle pourrait être aussi active à Vancouver qu'à Manawaka, sinon plus.

May semble avoir remarqué la métamorphose qui prend place en sa fille, mais il était certainement plus facile pour elle de la nier, évitant ainsi de déséquilibrer leur relation. En

tant que lecteur nous sentons ce changement s'installer confortablement et sûrement. En effet, cette transformation n'est en aucun cas menaçante ni bruyante. Elle est plutôt paisible et sereine. Il en est ainsi principalement parce que Rachel ne provoque pas ce changement. Le tout n'est que concours de circonstances, c'est-à-dire que si Rachel n'avait pas eu à affronter certaines réalités, telles la possibilité, ou crainte, d'une grossesse et l'annonce d'une tumeur cancéreuse, elle serait toujours à Manawaka.

Tout comme il a été possible d'observer une division de la personnalité chez Rachel au niveau de sa voix, de son comportement extérieur qui ne correspond pas totalement à ses pensées intérieures et au niveau du subconscient, principalement à travers ses rêves, il est également possible d'observer que ces trois points sont transformés suite à l'apparition de la nouvelle Rachel. Comme Barbara Powell le remarque, en maîtrisant sa parole, Rachel maîtrise simultanément sa vie et, par conséquent, son ton de voix s'en trouve affecté: "By abandoning her powerless, self-effacing strategies of negative politeness and the hedgings and hesitations of her mother's stereotypical women's speech, Rachel has found herself able to act, to predict, to leave home, to do something with words" (Powell, 34). Nous n'avons qu'à penser à l'affirmation "I am the mother now" (203) qui est dit une deuxième fois avec une assurance sans précédent.

Pour ce qui est des autres niveaux, soit ses réflexions intérieures qui ne correspondent pas à son comportement extérieur, Rachel nous démontre que désormais apparences et pensées sont réconciliées: "I was always afraid that I might become a fool. Yet I could almost smile with some grotesque light headedness at that fool of a fear, that poor fear of fools, now that I really am one" (188). Finalement, Rachel décide de s'accepter telle qu'elle

est. Elle ne se préoccupe plus vraiment des réactions que susciteront ses décisions. Maintenant elle ne souhaite plus avoir le courage de poser un acte sans obtenir l'approbation de chacun comme elle le désirait auparavant. Elle décide de garder l'enfant en sachant très bien que cela risque de détruire sa réputation de "fille parfaite". Il est facile de contre-attaquer ou tout au moins de douter de cette décision et de se demander si Rachel aurait été jusqu'au bout de sa grossesse. Il ne vaut probablement pas la peine d'explorer cette question, car la réponse ne sera jamais connue. Le déménagement, cependant, est définitif et pour une deuxième fois Rachel prend une décision qui va à l'encontre de son image non menaçante et sédentaire, surprenant ainsi plus d'un. Willard Siddley, qui représente certainement l'opinion de la majorité, avoue: "It wasn't what I would have expected of you" (203).

En ce qui concerne ses rêves de caractère sexuel, aucun n'est décrit après que la nouvelle Rachel commence à exister. Toutefois, nous pouvons facilement croire qu'aucune de ses pensées sexuelles ne serait dorénavant réprimée, car son aventure avec Nick l'a éveillée sexuellement et lui a permis d'accepter sa sexualité.

Avec ce nouveau départ, les rôles de May et Rachel Cameron sont redéfinis. *A Jest of God* débute donc avec une mère qui restreint le développement de sa fille en la plaçant dans une pré-adolescence éternelle. De plus, la présence envahissante de la mère n'aide pas à la division de la personnalité qui s'installe confortablement chez sa fille. Dans *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* la fille crie son désespoir en avouant qu'elle ne voit malheureusement pas le jour où sa mère brisera les barrières de son identité. Avec *A Jest of God* la situation débute de façon semblable, mais prend un virage inattendu lorsque la fille décide de penser à elle-même, de se donner priorité. C'est donc à ce moment que Rachel

devient partiellement la mère et qu'elle entraîne May Cameron dans sa métamorphose, la transformant en enfant.

S'agit-il d'un bon transfert des rôles? Il est malheureusement difficile de répondre par un oui catégorique, mais ce mouvement de bascule est certainement un pas dans une meilleure direction. Parmi les raisons qui se cachent derrière cette hésitation se trouve le fait que mère et fille continuent de définir leurs rôles mutuellement. Tout comme dans le livret d'Irigaray, il est également vrai dans le roman de Laurence que l'une ne bouge pas sans l'autre.

La mère absente: *Obasan*

There is a silence that cannot speak.

There is a silence that will not speak.

Beneath the grass the speaking dreams and beneath the dreams is a sensate sea. The speech that frees comes forth from that amniotic deep. To attend its voice, I can hear it say, is to embrace its absence. But I fail the task. The word is stone.

I admit it.

I hate the stillness. I hate the stone. I hate the sealed vault with its cold icon. I hate the staring into the night. The questions thinning into space. The sky swallowing the echoes.

Unless the stone bursts with telling, unless the seed flowers with speech, there is in my life no living word. The sound I hear is only sound. White sound. Words, when they fall, are pock marks on the earth. They are hailstones seeking an underground stream.

If I could follow the stream down and down to the hidden voice, would I come at last to the freeing word? I ask the night sky but the silence is steadfast. There is no reply.

(Kogawa, épigraphe)

Le chapitre précédent nous a permis de remarquer que lorsqu'une mère est trop présente dans la vie de sa fille il est fort possible que le développement de l'enfant s'en trouve affecté d'une façon négative. Ceci se produit surtout lorsque la mère est envahissante et manipulatrice. L'interlocuteur de l'épigraphe susmentionné n'est certainement pas Rachel Cameron, la protagoniste de *A Jest of God*. Contrairement à la constatation faite dans cette épigraphe, Rachel et sa mère ne se sont pas perdues dans le silence, mais plutôt dans l'excès des mots. Tel que démontré auparavant, les sous-entendus et les insinuations de May Cameron ont affecté sa fille bien plus qu'elle le croit.

Si nous amenons maintenant le pendule à l'autre extrémité de la relation mère-fille, nous nous retrouvons en terre d'*Obasan*. C'est à l'aide de ce roman à saveur historique que

Joy Kogawa nous raconte le traitement réservé aux Canadiens de descendance ou d'origine japonaise lors de la deuxième guerre mondiale. Plus précisément, c'est à travers les yeux de la protagoniste Naomi Nakane, 36 ans, que nous sommes témoins des effets découlant des décisions prises par le gouvernement fédéral canadien au sujet des familles Kato et Nakane. Mais en deuxième plan, là où j'amène le pendule, se trouve l'histoire de Naomi et de sa mère. L'histoire d'une fillette séparée de sa mère et de qui on tient la vérité cachée. C'est elle qui a grandi à l'opposé de Rachel Cameron, qui a passé plus de trente années à se culpabiliser du non-retour de sa mère. C'est elle qui aurait donné n'importe quoi pour que sa mère lui donne signe de vie.

L'épigraphe qui inaugure ce chapitre le fait également pour *Obasan*. En terme d'épigraphe on ne pourrait trouver mieux, car celle-ci renferme subtilement les éléments clés qui ont marqué l'existence de Naomi Nakane. En effet, ce n'est pas par hasard que le narrateur nous parle de silences, de rêves, de parole, de liquide amniotique, de la voix, de l'absence, de pierre et de mots. Tous ces éléments sont extrêmement utiles lorsque vient le temps d'analyser le cheminement qu'a épousé le développement de la personnalité de Naomi. Cependant, certains de ces thèmes ont influencé la protagoniste plus que d'autres et c'est pour cette raison que je me concentrerai principalement sur le silence, puis les rêves, la pierre et un autre élément non mentionné dans l'épigraphe mais tout aussi important, l'arbre. De plus, *Obasan* se distingue des autres romans qui composent cette thèse du fait qu'il offre une relation mère-fille où la mère est physiquement absente. Néanmoins, nous pourrons observer jusqu'à quel point la mère de Naomi se cache derrière chacun de ces éléments et de quelle façon Obasan, mère adoptive de Naomi en quelque sorte, contribue à

préserver les mêmes valeurs.

Débutons tout d'abord avec le silence qui est évoqué plusieurs fois dans l'épigraphe. Premièrement, on nous dit qu'il existe deux sortes de silence: celui qui ne peut parler et celui qui ne parlera pas. Ces silences décrivent parfaitement la mère de Naomi et ont également influencé à plusieurs niveaux l'identité appropriée par sa fille. N'est-ce pas Naomi d'ailleurs qui avoue: "From my years of teaching I know it's the children who say nothing who are in trouble more than the ones who complain" (34)? C'est sans aucun doute grâce à son expérience personnelle qu'elle peut tirer de telles conclusions et s'identifier facilement à ce groupe d'enfants.

Le silence qui ne parlera pas associé à la mère peut être observé dans plusieurs situations. La principale est sans aucun doute l'incident des poussins. Le tout débute avec un moment de crise chez Naomi alors qu'elle voit une poule picoter à mort des poussins qu'elle a placés dans la cage. Sa réaction est aussitôt d'alerter sa mère. Un seul mot suffit: "Mama --" (59) et la mère comprend qu'il n'y a aucun temps à perdre, qu'il y a urgence. En aucun cas la mère ne gronde-t-elle sa fille d'avoir placé les poussins dans la cage. Tout ce qu'elle fait est de les retirer d'une manière calme et contrôlée: "There is calm efficiency in her face and she does not speak" (59). Ce qui frappe Naomi est le silence entourant la situation. Aucune expression n'habite le visage de sa mère et dorénavant, silence signifie contrôle total pour elle. De plus, nous pouvons noter plusieurs autres occasions comme celle-ci dans le roman où silence, manque d'expression et culture japonaise semblent former un tout. Certaines de ces occasions seront données en exemple ultérieurement.

C'est tout à fait à son image que la mère enseigne inconsciemment, sans aucun mot,

"en silence", à Naomi à ne pas répliquer et à ne pas regarder les gens dans les yeux. Par exemple, lorsque Naomi et sa mère se trouvent à bord d'un tramway et qu'un homme regarde la fillette, lui fait un clin d'oeil et lui sourit, la réaction instantanée de la mère est de fuir le regard de l'homme et de fixer le plancher. Étant une bonne élève, Naomi apprend rapidement. Le résultat se voit sur la seule photographie qui existe toujours d'elle et de sa mère alors que son regard rejoint le trottoir après avoir remarqué qu'un garçon les fixait. Naomi se souvient avoir pensé "only the sidewalk is safe to look at. It does not have eyes" (47). Mais maintenant adulte, après avoir été séparée de sa mère depuis longtemps et après avoir côtoyé d'autres membres de sa famille, elle ne sait plus qui lui a appris à éviter le langage des yeux et à évoluer dans le silence: "Who is it who teaches me that in the language of eyes a stare is an invasion and a reproach? Grandma Kato? Obasan? Uncle? Mother? Each one, raised in Japan, speaks the same language; but Aunt Emily and Father, born and raised in Canada, are visually bilingual. I too learn the second language" (47). À l'aide de ce questionnement Naomi nous indique clairement que lorsqu'il s'agit de sa personnalité, de son langage non verbal et inaudible, elle s'associe au premier groupe de personnes, reconnaissant ainsi leur contribution à son côté silencieux.

Le départ de la mère et de la grand-mère pour le Japon est également un silence qui ne parlera pas. Même si ce départ est justifié, la mère ne prend pas le temps d'avertir et de préparer sa fille. Par conséquent, Naomi ne comprendra jamais et surtout n'oubliera jamais ce départ trop précipité selon elle. Il s'agit en fait d'un silence final et volontaire car la mère exige que ses enfants ignorent ce qui lui est arrivé à Nagasaki le 9 août 1945, jour où une bombe atomique fut lâchée sur la ville japonaise.

Quoique la mère n'ait jamais voulu blesser ses enfants et son entourage, ce silence n'a certainement pas eu des répercussions positives. Comme Robin Potter le remarque:

> Naomi's mother adopts a silence that is emotionally costly to her children. She is largely associated with death and the creation of silence as dense as stone. Her absence creates the enigma, the gap in the tale, that Naomi tries to fill with answers she cannot find to the questions she hesitates to ask. The mother in this instance is the 'averted gaze,' the gap created by fragmentation and a fragmented recall. She is at the root of Naomi's inability to emotionally invest herself in anything (129).

Potter a raison lorsqu'il affirme que Naomi éprouve de la difficulté à s'investir au niveau émotif à cause de sa relation silencieuse et inachevée avec sa mère. Cependant, le simple fait que Naomi décide de narrer son existence ainsi que celle de sa famille démontre qu'elle s'investit complètement, corps et âme, dans un projet. D'ailleurs, lorsqu'on y pense bien, il est surprenant de voir Naomi dans la peau d'une narratrice, elle qui auparavant craignait les paroles et les regards. Elle se doit maintenant de parler, d'observer et d'écouter les souvenirs de son enfance sous un nouveau jour. Elle se doit pratiquement de juger, geste qu'elle avait fui jusqu'alors. De plus, c'est en revivant son passé qu'elle retrace ce silence ainsi que l'inconfort qui l'habitent et qu'elle peut atteindre un certain niveau de liberté et un nouveau niveau de subjectivité.

C'est en visitant à nouveau son enfance que Naomi peut témoigner de l'ampleur du silence qui l'habitait déjà à cette époque. C'est d'ailleurs l'image d'une enfant très silencieuse qui est restée gravée dans la mémoire d'Emily: "You never spoke. You never smiled" (57). Cette remarque n'est pas sans rappeler la personnalité de la mère et, tout comme cette dernière, Naomi se retrouve aux prises avec le silence qui ne parlera pas. Tout d'abord, elle ne reconnaît pas la présence de ce silence, car lorsqu'elle analyse sa relation

avec sa mère elle nous informe jusqu'à quel point il s'agit d'une relation ouverte: "I tell her everything" (60). Cependant, elle poursuit sa réflexion en changeant sa trajectoire quelque peu s'apercevant que cet énoncé n'est pas totalement vrai: "There is nothing about me that my mother does not know, nothing that is not safe to tell" (60). Ce moment qu'elle ne partagera pas avec sa mère est lorsque Old Man Gower l'harcelle sexuellement et qu'il lui interdit de parler de leur "petit jeu" à qui que ce soit. Naomi apprend ainsi à discerner entre ce qui peut être tenu secret et ce qui doit rester secret, entre le silence qui ne peut parler et le silence qui ne parlera pas. De plus, cette expérience traumatisante nous permet de remarquer que la personnalité de sa mère forme déjà la base de sa propre identité, car pour se protéger de Old Man Gower elle se revêt de cette enveloppe protectrice *made in Japan* décrite auparavant et c'est ainsi qu'elle ne lui répond pas, ne le regarde pas dans les yeux et ne laisse rien paraître: "I do not respond. If I am still, I will be safe" (62).

Lorsque nous rassemblons les moments où le silence qui ne parlera pas est de rigueur, nous nous apercevons qu'il s'agit majoritairement de situations d'urgence. Par conséquent, ce silence devient synonyme de force et de courage pour Naomi. Lorsque son frère Stephen reçoit *The Book of Knowledge* à Noël, elle est impressionnée par la section intitulée "The Book of Golden Deeds". Cette section "is filled with tales of martyrs and brave children and people going through torment and terror. Could I, I wonder, ever do the things that they do? Could I hide in a wagon of hay and not cry out if I were stabbed by a bayonet?" (72). Non seulement Naomi se demande-t-elle si elle est assez courageuse pour souffrir autant en silence, mais tout comme elle l'a fait lorsqu'elle analysait les membres de sa famille et ceux qui fuyaient ou non le regard d'autrui, elle établit deux listes: les femmes qui peuvent

souffrir en silence et celles qui ne peuvent pas. Encore une fois il y a rupture entre celles nées et/ou élevées au Japon (la mère, grand-mère Kato et Obasan) et celle née et élevée au Canada (Emily).

Tous les silences mentionnés jusqu'à maintenant font partie de cette catégorie de ceux qui ne parleront pas -- "that will not speak". L'épigraphe nous a bel et bien indiqué, cependant, qu'il y a aussi le silence qui ne peut parler -- "that cannot speak" -- également associé à la mère de Naomi. Même si celle-ci n'a eu à lui faire face qu'une seule fois, tous les lecteurs d'*Obasan* s'entendront certainement sur le fait qu'il s'agit du silence le plus éprouvant au niveau émotif, autant pour elle que pour ses proches. Ce silence a su ravager les vies de plusieurs plutôt que les préserver tel qu'elle le souhaitait. Il s'agit du séjour de la mère au Japon, surtout après le 9 août 1945, et de son non-retour au Canada. La mère n'accepte pas que ses enfants connaissent son sort, même si Grand-mère Kato commence à croire que la parole peut avoir des effets libérateurs.

> She and my mother, she writes, were unable to talk of all the things that happened. The horror would surely die sooner, they felt, if they refused to speak. But the silence and the constancy of the nightmare had become unbearable for Grandma and she hoped that by sharing them with her husband, she could be helped to extricate herself from the grip of the past . . . Mother, for her part, continued her vigil of silence. She spoke with no one about her torment. She specifically requested that Stephen and I be spared the truth (236).

Lorsque la mère quitte le Canada pour le Japon, on fait appel aux services d'Obasan pour s'occuper de la famille. Naomi remarque aussitôt: "She is gentle and quiet like Mother" (68). En effet, il est juste d'affirmer qu'Obasan possède les mêmes attraits et les mêmes valeurs que sa belle-soeur et, de ce fait, cette nouvelle présence dans la vie de la protagoniste

assure que la personnalité qu'elle avait déjà acquise poursuive son développement dans la même voie. Tout comme la mère, Obasan se revêt de l'enveloppe protectrice décrite précédemment. Le silence, ainsi que le manque d'expression et la fuite du regard font parties intégrales de sa personnalité. Est-ce parce qu'elle est née au Japon? Peu importe la réponse à cette question, il reste qu'Obasan et la mère agissent de façon similaire. Par exemple, lorsque la famille se rend à Slocan, tout le monde est un peu nerveux et craintif en ce qui concerne l'avenir, à l'exception d'Obasan. Elle est assise, visage tout à fait calme et tape ses doigts sur le dos de Naomi maintenant un rythme régulier (116). Ceci a pour effet d'apaiser la jeune fille et de la rassurer. Pour nous, lecteurs, il est très facile d'imaginer la mère faire exactement le même geste et avoir la même expression faciale. Le faciès d'Obasan rejoint également celui de la mère lorsqu'elle visite la maison qu'ils habiteront à Slocan. Cette scène représente un moment de crise au même titre que la scène des poussins l'était et Naomi remarque que tout comme lorsque sa mère sortait les poussins de la cage, "[t]here is no expression on Obasan's face" (121).

Cette similarité entre les deux femmes existe au-delà des ressemblances physiques. En fait, elle atteint presque le niveau spirituel, comme lorsque Emily apporte la lettre de papier de riz bleu à Obasan et son époux. Ces derniers décident de respecter le souhait de leur belle-soeur *kodomo no tame* (pour le bien-être des enfants) et Naomi décrit d'une façon extraordinaire les réactions contrastantes de ses tantes:

> Obasan is sitting on a stool and shelling beans. She neither looks up nor seems to be listening but her lips are pursed in concentration as her fingertips unbead the black bean necklets from their crackling pods.
>
> Aunt Emily leans towards Uncle and her head nods insistently as she whispers to him. She is patting some papers on the table as she speaks.

> When Aunt Emily finishes speaking, Obasan stops shelling and leans forward, her hands flat on the table and her eyes closed. Her lips are moving slowly, deliberately. The expression on her face is as soft as a child's.
>
> Aunt Emily leans back in her chair and breathes deeply. She covers her face with both hands and drops her head forward (219).

On peut facilement penser que si Obasan avait eu une personnalité aussi éclatante que celle d'Emily, elle aurait probablement été d'accord pour que l'information soit divulguée aux enfants. Cependant, il en est autrement et Obasan se replie dans une enveloppe silencieuse similaire à celle que la mère revêt dans un pays éloigné.

Kogawa a-t-elle recours à l'ironie lorsqu'elle place les deux femmes dans un silence perpétuel? Pour ce qui est d'Obasan, il ne s'agit pas d'un silence volontaire, mais plutôt d'un silence imposé à travers la surdité. Naomi, qui doit constamment hausser la voix afin de se faire entendre, remarque: "She remains in a silent territory" (226). Encore une fois, cette constatation s'applique aussi bien à sa mère qu'à sa tante. Les deux femmes qui avaient jusqu'alors utilisé le silence comme enveloppe protectrice la troquent maintenant contre une enveloppe naturelle, n'ayant aucun contrôle sur le silence qui les envahit.

Il ne faut pas se surprendre que Naomi adopte une personnalité si silencieuse étant donné les valeurs de ses deux mentors. Emily, de son côté, désire également influencer sa nièce; toutefois, son insistance est peine perdue. Serait-ce que sa personnalité intimide Naomi qui vit habituellement dans un environnement tranquille et stable? Lorsque Naomi compare Obasan et Emily, elle remarque que "One lives in sound, the other in stone" (32). Il est évident qu'Emily est celle qui vit dans le bruit, celle qui se bat constamment afin de connaître la vérité, ce qui explique pourquoi elle demande sans fin à Naomi si elle désire connaître la vérité. On dirait qu'elle espère ainsi lui faire parvenir son lourd paquet, se

décharger de quelques pensées et se trouver légère à nouveau afin de continuer le combat. Il ne faut pas nécessairement conclure qu'Emily transfère son fardeau sur les épaules de Naomi. Bien au contraire, elle est remplie de bonnes intentions. Tout ce qu'elle souhaite est que sa nièce se rappelle la souffrance vécue par les Canadiens de descendance japonaise. Naomi reçoit finalement le paquet qui contient la clé de la voûte du silence, c'est-à-dire la lettre annonçant le malheureux destin de sa mère et de sa grand-mère. Cependant, elle a besoin d'Obasan afin de lire le japonais et parce que cette dernière désire respecter la volonté de la mère, Naomi se retrouve soudainement avec une photo entre les mains plutôt que la connaissance d'une lettre.

Il n'est pas insensé pour Naomi d'établir une analogie entre le silence et la pierre. Tel que le remarque Gary Willis: "To 'live in stone,' Kogawa makes clear, is to live in silence -- that is, to live without expressing in words one's deepest thoughts and feelings" (240). On peut donc avancer que Naomi est métaphoriquement une pierre. Lorsqu'elle décrit son existence après le départ de sa mère, elle la compare à une existence qui s'est soudainement solidifiée, qui s'est peu à peu transformée en pierre. Le départ de sa mère l'a rendue immobile et seulement son retour lui permettra de recommencer à vivre.

> It is around this time that mother disappears. I hardly dare to think, let alone ask, why she has to leave. Questions are meaningless. What matters to my five-year-old mind is not the reason that she is required to leave, but the stillness of waiting for her to return. After a while, the stillness is so much with me that it takes the form of a shadow which grows and surrounds me like air. Time solidifies, ossifies the waiting into molecules of stone, dark microscopic planets that swirl through the universe of my body waiting for light and the morning (66).

Naomi se doit de trouver un moyen lui permettant de briser la pierre qui l'alourdit.

Le narrateur de l'épigraphe nous informe que "the word is stone" et, par conséquent, il ne peut écouter la parole libératrice qui se trouve dans le liquide amniotique, soit dans la mère. Si nous appliquons cette solution au problème de Naomi, nous nous apercevons qu'en effet cet éclatement de la pierre apaise la victime et la dispose à entendre le discours maternel. En termes plus concrets, cette théorie se traduit par la connaissance de la lettre de sa grand-mère qui est, en quelque sorte, la voix de sa mère. Le sceau du silence concernant son non-retour au Canada est finalement brisé, donc la pierre est éclatée et le liquide amniotique peut dorénavant couler à nouveau. C'est d'ailleurs après avoir écouté la lecture de la lettre écrite pas sa grand-mère Kato qu'elle remarque: "Gradually the room grows still and it is as if I am back with Uncle again, listening and listening to the silent earth and the silent sky as I have done all my life" (240). Naomi poursuit également en ajoutant: "Mother. I am listening. Assist me to hear you" (240).

C'est donc ainsi que Naomi entreprend un voyage périlleux s'adressant à sa mère en tant que "Silent Mother" et qu'elle décide de ne pas s'appuyer sur son sort tel qu'elle l'avait fait au cours de son enfance et de son adolescence, mais plutôt de se mettre de côté et d'écouter pleinement le silence émanant de l'esprit de sa mère. Il faut remarquer que même si Naomi vit dans le silence, cet exercice est différent et extrêmement exigeant, car elle doit maintenant se concentrer et écouter. Néanmoins, Naomi a besoin de questionner quelque peu sa mère avant de se taire et le fait à travers un rêve en prenant le rôle du Grand Inquisiteur. Naomi demande à sa mère de la guider dans la noirceur de la nuit et dans le silence des mots.

Le rêve du Grand Inquisiteur est extrêmement utile pour ce qui est de comprendre la relation entre l'absence de la mère et la présence de la pierre et du silence. C'est à l'aide de

ce rêve que Naomi réalise les étapes qui mèneront à sa délivrance: "What the Grand Inquisitor has never learned is that the avenues of speech are the avenues of silence. To hear my mother, to attend her speech, to attend the sound of stone, he must first become silent. Only when he enters her abandonment will he be released from his own" (228). Naomi parcourt un cheminement semblable, en ce sens qu'elle est très silencieuse. Tout ce qui lui reste à faire maintenant et, qui est loin d'être une tâche simple, est en quelque sorte de vivre l'expérience traumatisante de sa mère afin de comprendre ce qu'elle a dû affronter et pourquoi elle a choisi de ne pas communiquer avec sa fille. Cet exercice libérera Naomi en lui faisant lâcher prise du passé -- au niveau psychologique et non au niveau de la mémoire -- et lui permettra de se trouver une nouvelle personnalité, une personnalité actuelle.

Naomi s'adresse également à sa mère à l'aide d'un second rêve. Celui-ci se révèle indispensable au niveau de la relation mère-fille et du problème de la formation de la personnalité:

> In my dreams, a small child sits with a wound on her knee. The wound on her knee is on the back of her skull, large and moist. A double wound. The child is forever unable to speak. The child forever fears to tell. I apply a thick bandage but nothing can soak up the seepage. I beg that the woundedness may be healed and that the limbs may learn to dance. But you stay in a black and white photograph, smiling your yasashi smile (243).

La blessure au genou est certainement celle que Old Man Gower prétend soigner. C'est également à cause de cet incident traumatisant jamais partagé avec sa mère que Naomi se culpabilise de son départ. Elle est convaincue que sa mère a découvert ce qui s'est passé et qu'elle a fui à cause de la menace qui affecte la famille. La blessure à la tête peut être la culpabilité qui hante Naomi et qu'elle ne peut justement pas se sortir de la tête. Il s'agit

d'une culpabilité à double tranchant, car d'un côté elle est emprisonnée à l'intérieur de Naomi et de l'autre, elle emprisonne la protagoniste. Il en résulte donc que l'enfant dans le rêve -- ou Naomi -- n'évolue pas librement, qu'elle ne peut pas danser parce que son genou est blessé et probablement aussi parce que ses pieds sont liés et qu'elle a perdu sa mobilité. Puis, tout comme Naomi qui ne comprend pas pourquoi sa mère est partie, pourquoi elle n'a jamais écrit et pourquoi elle n'est jamais revenue, l'enfant dans le rêve ne comprend pas pourquoi sa mère est immortalisée dans une photographie, souriant tendrement alors que son enfant est blessée physiquement et psychologiquement (la double blessure). Erika Gottlieb remarque que les rêves aident Naomi dans sa recherche de soi et que cette quête mène en fin de compte à une libération psychologique: "Her dreams -- each followed by her own interpretation and explication -- play a significant role in delineating her journey in search of articulation and self-understanding: ultimately psychological liberation" (43).

Une autre méthode qui permet à Naomi de rejoindre sa mère psychologiquement et qui se situe entre le rêve et la réalité est la télépathie. Il ne s'agit point de la télépathie proprement dit, mais plutôt d'une télépathie à sens unique permettant à Naomi de percevoir ce que sa mère éprouve. Ceci survient, par exemple, lorsque Naomi a neuf ans et qu'elle habite à Slocan. L'expérience se déroule plus précisément à l'automne de 1945. Ce matin-là, elle se réveille tôt -- avant que le coq ne chante -- d'une façon subite après avoir senti que quelque chose l'a touchée. Cependant, elle ignore ce dont il s'agit. Elle sait que ce n'est pas quelque chose d'humain ou d'animal, mais plutôt quelque chose qui mimique la façon dont les contours d'un arbre ressemblent à des cheveux, des doigts et des bras la nuit (167). Elle regarde Stephen. Il dort profondément. Elle est seule à vivre cette expérience.

> She is here. She is not here. She is reaching out to me with a touch deceptive as down, with hands and fingers that wave like grass around my feet, and her hair falls and falls and falls from her head like streamers of paper rain. She is a maypole woman to whose apron-string streamers I cling and around whose skirts I dance. She is a ship leaving the harbour, tied to me by coloured paper streamers that break and fall into a swirling wake. The wake is a thin black pencil-line that deepens and widens and fills with a greyness that reaches out with tentacles to embrace me. I leap and wake.
>
> Something is happening but I do not know what it is. I listen intently, all my senses alert (167).

Lorsqu'on lit ce passage pour la première fois, on peut saisir quelque peu qu'il est relié à la mère à cause de l'analogie faite avec le port, le bateau et les serpentins, car ces trois éléments sont présents lorsqu'elle quitte le Canada pour le Japon. De plus, Naomi avait gardé quelques serpentins dans l'espoir de surprendre sa mère lors de son retour. Mais ce n'est qu'après avoir lu *Obasan* en entier que l'on peut analyser et apprécier ce passage à sa juste valeur. On comprend alors que les cheveux qui tombent sont ceux que la mère a perdus suite à l'explosion de la bombe atomique, que lorsque Naomi s'était rendue au port dire au revoir à sa mère, elle ne pouvait l'apercevoir sur la passerelle et avait l'impression que tous ces serpentins qui lui cachaient la vue retenaient le bateau, l'empêchant de partir. Puis, finalement, Naomi décide d'écouter attentivement et de porter attention au silence.

Cette expérience s'avère extrêmement positive pour Naomi, car c'est en choisissant d'écouter sa mère, en reconnaissant et en acceptant sa décision de ne pas révéler sa situation à ses enfants que Naomi peut finalement se la rapproprier. Elle peut également sentir la présence de sa mère, comme elle l'avait expérimenté auparavant. Une différence, cependant, peut être remarquée puisque Naomi ne demande plus à sa mère de revenir pour qu'elle soit avec elle. Maintenant, elle se rend auprès de sa mère: "Beneath the hiding I am there with

you" (242). C'est également à ce moment que Naomi relie les expériences de sa mère à ses rêves et qu'elle lui demande de ne pas détourner son visage dévasté, méconnaissable et détruit par la bombe. Toutefois, Naomi devrait réaliser qu'elle en demande beaucoup à sa mère, car c'est cette dernière qui lui a tout d'abord enseigné l'art de fuir le regard, de ne pas fixer dans les yeux.

C'est également à cet instant que Naomi revoit sous un oeil différent la photographie qu'Obasan lui avait remise en début de roman. En effet, au lieu de remarquer qu'elle fixe le trottoir afin d'éviter le regard d'un garçon (47), elle s'aperçoit maintenant qu'elle s'accroche à la jambe de sa mère au même titre qu'une branche s'accroche à un arbre. Cette analogie arbre-branche est très intéressante car l'arbre est l'élément qui transmet la vie à la branche et il en est de même en ce qui concerne la relation mère-fille, en ce sens que Naomi possède une identité lorsqu'elle se trouve en présence de sa mère. Puis, tout comme la branche qui meurt lorsqu'elle tombe ou qu'elle est coupée, Naomi est désorientée, ne sait plus qui elle est lorsque sa mère la quitte. Ce déroutement n'est d'ailleurs pas surprenant, car elle avait déjà avoué qu'elle s'enracinerait là où sa mère s'enracine:

> I am clinging to my mother's leg, a flesh shaft that grows from the ground, a tree trunk of which I am an offshoot -- a young branch attacked by right of flesh and blood. Where she is rooted, I am rooted. If she walks, I will walk. Her blood is whispering through my veins. The shaft of her leg is the shaft of my body and I am her thoughts (64).

Ce n'est donc pas par hasard que des images reliées aux arbres ou à la forêt apparaissent ici et là tout au long d'*Obasan*. Lorsque Naomi raconte sa dernière visite avec Oncle Isamu au ruisseau, elle se rappelle que lorsqu'elle jouait avec le gazon ses doigts

ressemblaient aux racines d'un arbre et ajoute: "I am part of this small forest. Like the grass, I search the earth and the sky with a thin but persistent thirst" (3). Cette recherche est celle que Naomi effectue afin de savoir pour quelle raison sa mère l'a abandonnée. Il s'agit d'une quête ardue, continue et persistante. Heureusement, "[h]aving heard the mother's message, Naomi has also come to accept her separation from her in the flesh and to understand oneness with her spiritually. As a result, the numbness of 'woundedness' is over: the formerly 'dead tree' has come alive, and so has the black and white photograph from her childhood" (Gottlieb, 49).

C'est la lettre de la grand-mère qui représente cette clé que Naomi cherchait depuis longtemps. La lettre lui permet d'avoir finalement accès à cette voûte qui est mentionnée dans l'épigraphe. On peut dire qu'Obasan est la personnification de cette voûte, car c'est elle qui insistait que le choix de la mère fût respecté. Naomi avait d'ailleurs associé inconsciemment sa tante à cette voûte. Elle avait déjà remarqué qu'Obasan "is the bearer of keys to unknown doorways and to a network of astonishing tunnels" (16) et qu'elle ne possédait pas "the key to the vault of her thoughts" (26). Et c'est avec cette nouvelle ouverture, cette nouvelle information que Naomi peut tourner son esprit dans la bonne direction, qu'elle peut accepter l'absence de sa mère et être attentive à sa voix, deux autres actions dictées par l'épigraphe: "To attend its voice . . . is to embrace its absence".

Comme Shirley Geok-Lin Lim le remarque, l'avant-dernière section d'*Obasan* est un passage qui donne l'occasion à Naomi de concilier les paradoxes entourant l'absence et la présence, la perte et les retrouvailles et finalement la réconciliation: "The chapter begins with the figure of the mother, who remains voiceless. It charts the narrator's resentment of

this martyred figure whose injunction against speech, intended to protect, had instead so wounded her children" (306). Il s'agit également d'un passage qui lui permet de comprendre, de réaliser jusqu'à quel point ce silence de la part de sa mère l'avait affectée, l'avait arrêtée dans son cheminement et jusqu'à quel point elle-même s'était réfugiée dans ce silence, jusqu'à en perdre sa propre voix et sa propre voie.

Naomi aurait probablement évolué autrement si Obasan avait eu une personnalité différente. Cependant, le sort en a fait que cette dernière est pratiquement une copie de sa belle-soeur. Est-ce encore une ironie de Kogawa de s'assurer que Naomi trouve sa voix lorsqu'Obasan, sa deuxième mère, se retire dans un silence de plus en plus profond à cause de sa surdité? Lim écrit que la relation mère-fille "is constituted in silence, in the overflowing absence of the mother whose presence is acknowledged in the oppressive presence of silence as a central trope in the text" (302). Nous pourrions également ajouter que cette remarque s'applique aussi bien à Obasan.

Ce que vit Naomi Nakane est semblable à l'expérience qu'a dû traverser Rachel Cameron. Toutes deux se sont réfugiées dans des personnalités superficielles et ce, à cause de leur mère. Rachel a dû faire face à la présence envahissante et aux discours incessants de sa mère, tandis que l'absence et le silence de la mère de Naomi ont dicté sa conduite: "Gentle Mother, we were lost together in our silences. Our wordlessness was our mutual destruction" (243). Puis, dans un cas comme dans l'autre, une révélation se fait et celle-ci a pour effet de libérer les filles et de les mettre sur la bonne voie. La lettre de la grand-mère de Naomi ressemble d'ailleurs à la tumeur cancéreuse qui est extirpée du corps de Rachel.

Naomi termine son pèlerinage au ruisseau. Elle s'y rend seule cette fois et un autre

jour que le 9 août. Cette visite est également inhabituelle, car pour la première fois Naomi s'aventure jusqu'au bord de l'eau, jusqu'où son oncle avait l'habitude de se rendre et observe: "Above the trees, the moon is a pure white stone. The reflection is rippling in the river -- water and stone dancing. It's a quiet ballet, soundless a breath" (247). Nous remarquons alors que ces éléments qui avaient des connotations négatives tout au long du roman s'unissent maintenant dans une chorégraphie. Grâce à cette nouvelle atmosphère calme et silencieuse -- cette fois-ci positive -- Naomi accepte le silence de sa mère et d'Obasan. De plus, elle reconnaît et comprend finalement *son* silence, se retrouvant ainsi en harmonie avec elle-même.

La femme mère: *Le Poids des ombres*

Ta mère n'est pas une fée.
La vie n'est pas un conte
Les autres sont toujours insuffisants,
mais nous aussi,
nous aussi.
Petit pou doux, petite exigence noire
ne te débats pas trop contre l'évidence
et cherche, de temps en temps, le sens du
mot "illusion".
Petite chimère chiffonnée,
Petite gourgandine adorée, va ton
chemin, sois bien brave et ne te retourne
pas.
(Laberge, 459)

Jusqu'à présent nous avons étudié deux relations mère-fille qui s'opposent lorsque nous observons la présence physique de la mère, mais qui se rejoignent lorsque nous considérons l'impact de celle-ci sur le développement de la personnalité de sa fille. En effet, dans un cas comme dans l'autre, nous avons remarqué que Rachel Cameron et Naomi Nakane éprouvent des problèmes lors de la formation de leur subjectivité et que toutes deux se trouvent finalement une nouvelle identité à mi-chemin dans la trentaine. Il ne faut aucunement conclure que l'âge ait quelque chose à voir avec cette renaissance, mais le moins que l'on puisse dire est qu'il s'agit d'une étrange coïncidence, surtout lorsque la protagoniste du roman *Le Poids des ombres* de Marie Laberge se trouve également dans la trentaine. C'est à l'aide de ce roman que je me permets de déplacer à nouveau le pendule de la relation

mère-fille et de l'amener en zone neutre. C'est à l'intérieur de cette zone grise que Marie Laberge a situé une relation mère-fille qui semble plus équilibrée que celle décrite dans *A Jest of God* et *Obasan*. Yseult Marchesseault, la mère dans *Le Poids des ombres*, se fait un devoir de consacrer ses journées à Diane, sa fille unique, et de la forcer à aller de l'avant et à devenir une adulte indépendante et responsable. Puisqu'Yseult ne désire aucunement placer Diane dans une adolescence perpétuelle, comme le fait May Cameron, et qu'on ne peut l'accuser d'être absente comme la mère de Naomi Nakane, comment se fait-il que cette relation échoue complètement?

Tout comme ses consoeurs des deux romans précédents, il est évident que l'identité de Diane a largement été influencée par le comportement de sa mère. Il est donc primordial de retracer leur relation depuis ses origines dans le but de comprendre où et de quelle façon les personnalités de la mère et de la fille se sont dissociées. Mais avant d'aller plus loin, il faut tout d'abord souligner qu'au niveau de la narration *Le Poids des ombres* comporte un avantage sur les trois autres romans sélectionnés pour cette thèse. En effet, en tant que lecteurs, nous nous retrouvons face à un narrateur extradiégétique qui nous permet de visiter le subconscient de tous les personnages du roman de Laberge. Ce choix de narrateur a pour but d'élargir nos connaissances en ce qui concerne le genre de relation qu'entretiennent Yseult et Diane Marchesseault, sans avoir à se soucier de la validité des propos avancés par le narrateur. Une étude objective peut être faite à différents niveaux et à travers plusieurs points de vue. Je me propose donc d'analyser la relation en l'associant à certaines étapes de la vie de Diane Marchesseault, soit l'enfance, l'adolescence et la vie adulte. J'examinerai également les personnalités de la mère et de la fille afin de savoir si elles sont si différentes

que Diane voudrait le croire.

Le roman débute alors que les yeux de Diane s'arrêtent sur une photographie d'un corps non identifié dans un journal et l'association qu'elle fait de ce visage pratiquement méconnaissable à celui de sa mère, déesse blonde qu'elle croyait invincible. La mort de sa mère la force à réévaluer la mainmise de celle-ci, car "elle aurait été prête à jurer que, d'où que ce soit dans le monde, elle aurait pu sentir l'emprise se relâcher. Comme si la lune, d'un coup, desserrait son attraction sur la mer [mère?] et que les eaux, soulagées, se relâchaient et inondaient le continent. Non, aucun soulagement, aucune altération" (11). C'est comme si Diane croyait qu'elle ressentirait une sensation pareille à la brisure des eaux d'une femme prête à accoucher. Cette analogie est très intéressante, car elle permet à Diane de se placer dans le rôle de la mère. De plus, ce transfert des rôles continue lorsque nous nous apercevons qu'Yseult vit une existence de plaisir que sa fille sage s'empresse de désapprouver. Ne devrait-il pas en être autrement? La mère n'est-elle pas celle qui attend impatiemment la rentrée tardive de sa fille?

Même lorsqu'elle se rend à la morgue pour fin d'identification, Diane redoute la volonté de vivre de sa mère. Étant donné qu'elle a toujours été convaincue que personne ne pouvait avoir d'emprise sur Yseult, elle n'accepte pas que cette bouche cousue et enflée soit la bouche désireuse et désirée de sa mère, que ces cheveux frisés soient la chevelure soyeuse qu'elle a tant brossée et dans laquelle elle a enfoui son visage tant de fois, que cette main aux doigts fracturés soit la main si élégante qui a réduit les hommes de sa vie à de simples objets et, surtout, que ce corps inerte soit le corps racé de sa mère. Diane s'attend donc à ce qu'Yseult se lève et qu'elle réagisse, qu'elle refuse d'être traitée de la sorte. Toutefois, rien

ne survient.

Pourtant Diane la connaît sa mère. Elle la connaît mieux que personne puisqu'elle a passé les neuf premiers mois de son existence à l'intérieur, au chaud, à l'abri de la haine d'Yseult, car il faut dire que Diane est convaincue que sa mère l'a toujours détestée:

> Ouvrez son ventre, vous allez trouver la trace de mes ongles quand elle voulait se débarrasser de moi, j'en suis sûre, la trace de mon petit corps incrusté, accroché. Ouvrez son ventre, c'est là qu'est mon sillage, ma marque. Nulle part ailleurs dans ce corps qui m'a toujours ignorée. Avoir pu, je l'aurais mordue du dedans pour qu'elle s'aperçoive de mon existence, comme le chien. Comme le chien que je suis (21).

Heureusement, le témoignage écrit qu'Yseult lègue à sa fille élucide ce malentendu de la part de Diane et lui démontre que sa mère la désirait plus que tout au monde (436). Néanmoins, Diane est celle qui doit passer plus d'un mois à vivre différentes émotions avant d'entendre le point de vue de sa mère.

Parmi ces émotions et ces convictions se trouvent l'auto-culpabilité et l'auto-destruction. Ces émotions suivent, à juste titre, les accusations non justifiées. C'est alors que Diane se convainc qu'elle est moins que rien et qu'elle réalise qu'elle ne se connaît pas. Le passage suivant décrit de façon excellente ce va-et-vient entre les accusations et l'auto-destruction et place encore une fois Diane dans le rôle de la mère: "Je ne t'ai pas assez portée encore? Pas assez endurée, pas assez comprise? J'ai toujours été insuffisante, qu'est-ce que tu veux? Je ne serai pas une autre pour te faire plaisir, je ne sais même pas être moi. Je ne sais même pas être tout court. Ne viens pas me demander encore ce que je ne pourrai jamais te donner. Ne viens pas peser sur ma vie avec ta mort" (27). Il ne faut pas se surprendre de cette phase d'auto-culpabilité, car tant qu'Yseult était vivante Diane pouvait constamment

la pointer du doigt comme l'unique responsable de ses malheurs. Qui accuser maintenant? Il ne reste plus qu'elle: "Je suis le néant. J'étais le tien, je ne peux plus l'offrir à personne d'autre qu'à moi" (70).

En effet, Diane n'a jamais pu accuser aucune autre personne que sa mère, car elle ignore complètement l'identité de son père, identité qui lui est possible de rattacher seulement à un saphir qu'il a offert à Yseult le lendemain de la conception de leur fille. Cette absence du père marque peu Diane. En fait, elle semble lui convenir surtout lorsqu'elle doit faire porter le blâme à quelqu'un d'autre en ce qui a trait à ses problèmes personnels: "Elle l'avait bien payé son orphelinat! Un an de séances de larmes, de rage, d'impuissance, d'assurance. Un an à radoter les manques, les griefs, les silences . . . Pour lui permettre de parler, d'avouer, de cracher son venin de petite fille abandonnée par son père, alors qu'elle savait que c'était faux, qu'elle s'en foutait" (55). Son père, ou plutôt la méconnaissance de ce dernier, lui permet de s'évader, d'imaginer mille et un visages à cet inconnu et de lui faire exercer n'importe quel métier. Cette imagination exaspère tout particulièrement Yseult qui ne désire aucunement que sa fille passe son temps à vivre dans les nuages. Selon Yseult, un père n'aurait en rien servi à améliorer la situation: "Veux-tu me dire ce que t'aurais à faire d'un père?" (54). C'est également dans le but d'éviter que Diane se fasse trop d'illusions, lorsqu'elle décide à l'âge de sept ans de confronter sa mère sur l'identité de son père, qu'Yseult brandit le saphir et spécifie que son père ne mérite pas d'être associé à quelqu'autre objet ou à quelqu'autre souvenir.

La relation qui entoure Yseult et Diane est quelque peu inusitée pour quiconque l'observe de l'extérieur. Pour ce qui est des deux protagonistes, cependant, leur relation

semble complète et parfaite, puisque Diane voit sa mère sous les signes de la perfection. Elle la compare à la Vierge Marie et à une fée lorsqu'elle s'attarde à sa beauté et à sa chevelure blonde. Elle la croit comédienne de théâtre adulée quotidiennement par des centaines de spectateurs. Diane est certainement ravie que sa mère soit belle, mais pour ce qui est de la comédienne admirée, il en est autrement. Elle veut voir sa mère jouer. Elle est même prête à payer son droit de passage. Cependant, Yseult se voit forcée d'avouer à sa fillette qu'il lui est impossible de la voir -- et de l'avoir -- le soir; que Diane possède toute son attention le jour, mais que lorsqu'arrive la nuit, il en est autrement. C'est d'ailleurs lorsque la nuit s'installe que Diane a l'impression qu'Yseult lui coule entre les doigts et ce, au profit d'hommes inconnus. Il en résulte donc qu'elle passe plusieurs nuits assise à la porte de la chambre à coucher de sa mère qui lui refuse accès à chaque fois. C'est ainsi que, malgré toute l'adoration et l'admiration que Diane éprouve envers sa mère, le sentiment de jalousie s'empare d'elle alors qu'elle n'est qu'une enfant et l'accompagne jusqu'à la mort d'Yseult.

Je crois que ce qui différencie particulièrement cette relation mère-fille des deux relations observées auparavant est qu'Yseult n'est pas seulement une mère. Nous sentons son coeur palpiter, nous suivons ses hauts et ses bas émotionnels, nous percevons l'honnêteté dans ses propos et nous craignons sa fureur de vivre. C'est Luce Irigaray qui a remarqué que malheureusement une femme semblait être incapable et non autorisée de posséder plus qu'une identité à la fois (Whitford, 50). Elle explique qu'une femme porte subséquemment l'étiquette de fille, femme, épouse et mère. Ceci veut dire que lorsqu'une femme donne naissance à un enfant elle hérite du titre de mère à perpétuité. On ne la considérera jamais comme simple femme dorénavant (notez que "simple" n'est nullement utilisé de façon

péjorative). C'est le cas pour May Cameron et pour la mère de Naomi. Toutes deux donnent l'impression d'être des personnes asexuées, n'existant que grâce à la présence de quelqu'un d'autre et cette autre personne est leur fille. Lorsque l'on parle de May Cameron, tout particulièrement, nous avons l'impression que cette femme a perdu toute identité précédente, qu'elle n'est qu'une enveloppe recouvrant un corps asséché. Lorsque nous avons un personnage tel que celui d'Yseult Marchesseault à opposer à May Cameron, il est évident que les différences abondent de part et d'autre. Yseult réussit à maintenir son identité de femme en plus de celle de mère. Ceci est sans doute dû au fait qu'elle décide de donner priorité à son identité de femme plutôt qu'à celle de mère.

Yseult, cependant, n'oublie jamais son rôle de mère et n'oublie jamais sa fille. Ces deux éléments l'accompagnent toujours dans son esprit. La différence est qu'elle refuse de lâcher prise de son identité de femme. C'est d'ailleurs à cet endroit où réside toute la haine et la jalousie qu'éprouve Diane envers sa mère. Elle voit sa mère seulement sous cette identité de femme et la juge en conséquence, car cette identité est loin d'être conventionnelle: "Les gens quelconques parlent à leur enfants, ils les voient à Noël, leur téléphonent . . . Ils écrivent avant de se tuer, ils appellent, ils font signe. Ils ne se contentent pas de dire à leur fille qu'ils sont dans le bottin si jamais elle veut leur parler. De quoi j'ai eu l'air, moi?" (86).

Il ne faut pas juger Diane trop sévèrement, cependant, car depuis son enfance elle a eu à affronter et à se battre contre cette pluralité de personnalités chez sa mère. Lorsque Diane, enfant, brossait les cheveux d'Yseult et que toutes deux avaient du plaisir, il arrivait souvent que le tout se terminait assez brusquement. Diane raconte: "Tant que le sourire demeurait, elle pouvait profiter de sa vision. Puis les yeux brillants [d'Yseult] la quittaient,

erraient quelque part en dedans d'elle ou au dehors, mais pas dans cette maison, pas avec sa fille. Et Diane savait alors que c'était terminé" (58). Diane sentait certainement que c'était Yseult-la-femme qui commençait à dominer Yseult-la-mère. Elle savait également que lorsqu'elle retrouverait sa mère, habituellement le lendemain matin, elle ne serait pas intacte, ne serait pas telle qu'elle l'avait laissée après leur jeu. Non, ce qu'elle retrouverait serait une apparence de mère accompagnée d'une odeur tout à fait particulière, c'est-à-dire celle d'un homme, celle du sexe: "Le désir fou d'enfouir sa tête dans cette ouverture et l'effet glacial d'y trouver une autre odeur animale, âcre et amère celle-là, enivrante et détestable. L'odeur de l'homme. L'âpre émanation de l'homme, suffocante" (51).

C'est donc déjà enfant que Diane commence à former sa propre identité et à se détacher quelque peu de sa mère. Tel que démontré auparavant, elle est loin de désirer ce détachement, mais elle réalise qu'un adversaire de taille se trouve devant elle. Cet adversaire est l'envie de vivre et de jouir de la vie qu'Yseult ressent et qu'elle n'est pas prête à abandonner. Puis, vu que Diane associe cette jouissance de la vie à la jouissance sexuelle -- notons que dans le cas d'Yseult, elle n'a pas tout à fait tort de penser ainsi -- deux sentiments s'installent chez elle: la jalousie, déjà mentionnée, et une répulsion aiguë envers le sexe. Il est intéressant de remarquer jusqu'à quel point les personnages de Laberge font honneur à leurs ancêtres mythologiques, en ce sens qu'Yseult assume toute la passion rattachée à son prénom et que Diane, tout comme sa déesse, se range du côté de la chasteté. Il en résulte donc que l'odeur associée au sexe est tellement imprégnée dans le subconscient de Diane que lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle sent exactement la même chose que sa mère -- ceci se produit après qu'elle a passé la nuit avec un inconnu dans le présent du roman -- sa première réaction

est de se laver et de jeter ses vêtements à la poubelle.

Cette rage contre le sexe habite également Diane pendant son adolescence. C'est d'ailleurs durant cette période cruciale que les personnalités de la mère et de la fille s'ancrent à des extrémités opposées. Nous nous trouvons donc en face d'une adolescente totalement romantique qui s'évade à l'aide du rêve et d'une mère crue et forte qui va au devant de la réalité, qui ne demande qu'à l'affronter sans jamais cligner des yeux. On comprend donc le choc qui frappe Diane lorsqu'elle lit une lettre d'amour de sa mère destinée à un inconnu (338). Cette lettre qui exprime des sentiments et des idées auxquelles Diane n'a jamais osé songer la frappe en pleine face et lui rappelle que sa mère est un être sexué et sexuel. Que de jugements dans sa tête! Que de sévérité envers cette femme dont elle voudrait qu'elle soit comme toutes les mères "normales": rester à la maison et ne jamais troubler l'ordre établi, suivre la bonne ligne de conduite, soit celle de la mère martyre, de la mère qui se sacrifie pour le bien-être de sa famille.

Quelle attitude une fille adoptera-t-elle afin de démontrer son désaccord le plus total envers sa mère? Il existe généralement deux solutions: on provoque ou on bloque. Ceci veut dire que Diane ne peut se permettre de demeurer dans une zone grise. Elle se voit forcée de se ranger dans le coin noir ou dans le coin blanc. Si elle opte pour le coin noir, elle peut se comporter comme sa mère afin de la provoquer, mais elle ne conçoit probablement pas qu'il soit possible d'être plus directe qu'Yseult. Le coin blanc, celui qu'elle choisit, lui permet de se vêtir d'une paire d'ailes et d'une auréole dorée: "Un ange à côté du démon pervers qu'était sa mère" (98). Jouer l'outragée à l'intégrité non fléchissante, voilà le nouveau rôle de Diane. À l'âge de 17 ans, elle ne souhaite qu'une chose: partir de cet

appartement, quitter cet enfer et essayer de se rapprocher du paradis.

Selon Diane, Philippe, son ex-mari, possède la clé du paradis et ce, en partie parce qu'il n'approuve guère les choix d'Yseult. Philippe, le Saint-Sébastien du roman, martyre masochiste au même titre que Diane, lui donne en quelque sorte l'attention qu'elle aurait voulu recevoir de façon constante de sa mère. Philippe est l'homme qui la choie de cadeaux, de fleurs, de confort, de chaleur, d'appels téléphoniques et, plus important, l'homme issu d'une famille "normale" qui se réunit périodiquement. Lorsqu'en présence de Philippe, Diane sent qu'elle s'approche de plus en plus de son but: "tout lui donnait de l'importance, tout lui donnait raison d'avoir tant rêvé d'un autre avenir que celui prédit par sa mère" (103). Non pas que cet avenir soit si affreux en soi, mais plutôt qu'il ne corresponde pas à celui que Diane voulait entendre et imaginer.

Lorsque Diane annonce son mariage à Yseult, elle sait qu'elle ne recevra pas de félicitations de la part de sa mère, car cette dernière n'approuve pas cette décision. Yseult, d'ailleurs, résolue à convaincre sa fille de sa bêtise, décide de montrer le côté cru qui fait partie du mariage, le "côté Yseult" dirait Diane, le côté qu'elle déteste tant, c'est-à-dire les rapports sexuels.

> Peux-tu penser que cet homme-là va te déshabiller? Peux-tu aimer l'idée? Tu l'as embrassé, es-tu troublée de penser que sa bouche touche ton corps? Partout? En as-tu envie, Diane? Vraiment envie? Quand tu l'embrasses avant de le laisser, aimerais-tu le toucher, partout, même son sexe? Ne me réponds pas à moi, mais si c'est non dans ta tête, si c'est comme je te vois: traquée, écoeurée à seulement en entendre parler, ne le fais pas. Tu ne te pardonneras pas facilement de t'être trompée, tu le sais ça? (104)

Diane se demande d'ailleurs: "Comment une mère, même mauvaise, même irresponsable, peut-elle pousser sa fille dans le lit d'un homme avant son mariage?" (103-104). Pour Diane,

Yseult n'est tout simplement pas une mère normale. De plus, elle croit que les questions sexuelles posées par sa mère sont le reflet de la vie de débauche qu'elle mène. Diane est convaincue que les rapports sexuels représentent seulement une infime partie de la vie d'un couple. Quelle surprise l'attend lorsqu'elle s'aperçoit que non seulement Philippe tient à ce que leur vie sexuelle soit très active, mais qu'en plus il tient *mordicus* à faire un suivi sur chacune de leurs ébauches, à savoir si elle était satisfaisante ou non.

Après un an de vie conjugale, Diane n'en peut plus. Elle quitte Philippe et va habiter seule. Elle choisit un appartement qui lui ressemble, un appartement situé au 26e étage d'un édifice à sécurité renforcée. Comme elle le remarque, c'est un édifice où n'y entre pas qui le veut. Cet appartement lui ressemble parce qu'il est simple, dénudé d'articles superficiels, tels des rideaux et des tableaux. Il est digne du refuge d'une pure, digne d'une Diane. Était-ce une façon de tenir sa mère à l'écart? Une manière de lui faire comprendre que cet appartement n'était pas pour les gens de sa race? Cependant, Évelyne Guindon, amie d'Yseult, remarque que "le loft ressemble un peu à Yseult: à part les couleurs, même si elles sont pâles, le type d'espace, les fenêtres sans rideaux, la lumière d'hiver qui fait scintiller les bagues devant elle sur la table basse, tout cela rappelle Yseult en ce moment" (370). Que se passe-t-il? Comment Yseult a-t-elle réussi à s'infiltrer dans la forteresse de sa fille à l'insu de celle-ci? Il est évident que Diane ressemble beaucoup plus à sa mère qu'elle n'ose se l'avouer. Il semble plus facile pour elle, cependant de se vêtir du costume de l'ange justicier et accusateur. D'ailleurs, Yseult est la seule qui n'accepte pas cette Diane et qui la force constamment à bouger et à se chercher.

Puisque l'influence d'Yseult peut être observée si fortement dans l'existence de

Diane et ce, malgré les efforts de celle-ci de renier sa mère et de se dissocier d'elle, nous pouvons nous demander si Diane connaît sa mère autant qu'elle le croit et si ses accusations sont bien fondées. Nous avons plutôt l'impression que la jalousie qui s'est installée en elle lorsqu'elle était enfant a brouillé sa vision d'Yseult. C'est à partir de son enfance qu'elle voit sa mère comme un être charnel et qu'elle refuse de la voir d'un autre oeil. En tant que lecteurs, nous ne sommes pas surpris de remarquer qu'Yseult ait influencé sa fille ici et là, car Diane a vécu seule avec sa mère jusqu'à l'âge de 19 ans.

Jusqu'à présent, nous avons vu quelque peu ce que Diane pense de sa mère, l'identité qu'elle lui attribue. En gros, Diane est déçue du comportement qu'adopte Yseult, car il est loin d'être celui d'une mère "normale". Traditionnellement, une mère est perçue comme étant présente, compatissante, laissant la place à ses enfants afin qu'ils évoluent et se consacrant totalement à eux. Une mère devrait toujours garder contact avec ses enfants, suivre diligemment leur parcours et respecter leurs choix et décisions sans jamais les contredire et douter d'eux. De plus et, tel que susmentionné, une mère ne devrait jamais déployer ses besoins sexuels ou faire allusion à sa sexualité, sous quelque forme que ce soit, à moins qu'elle se plaigne de symptômes reliés à sa ménopause.

Il ne faut pas se surprendre que Diane décide de couper les liens avec sa mère non traditionnelle. Le tout se fait trois ans après son divorce, soit sept ans avant la mort d'Yseult. Parmi ces sept années, Diane revoit Yseult une seule fois, par hasard, dans un bar branché: "Yseult trônait au bar. Encadrée par deux hommes. Divine. . . . tout en noir, les jambes racées, croisées, qui frémissent un peu à l'approche d'une main . . . À la voir de loin, elle devinait son odeur . . . Yseult à son meilleur. Superbe animal attisant le désir, le portant à

des sommets inégalés" (39-40). Quelle description! Combien de filles pourraient parler de leur mère en des termes similaires? Diane s'avance vers sa mère, mais la craint car elle sait jusqu'à quel point Yseult peut la faire rebrousser chemin rapidement, qu'elle peut disposer de sa fille au même titre qu'elle dispose des hommes. Yseult ne décide pas vraiment d'éliminer sa fille, mais se moque tout de même de sa tenue vestimentaire qu'elle perçoit certainement comme un costume, comme un masque: "Ton col Claudine s'harmonise merveilleusement bien avec ton air d'enfant sage" (40-41). Diane réalise que c'est une femme qui la confronte et non une mère. Le narrateur identifie clairement d'ailleurs ce transfert de la personnalité chez Yseult: "Puis, ayant épuisé ses ressources maternelles, elle avait poursuivi un jeu vieux de mille ans ('Lequel tu prendrais, toi?') jusqu'à la faire rougir de honte" (41). Cette scène où Diane revoit sa mère est importante et ce, pour trois points spécifiques. Premièrement, nous sommes témoins qu'il existe effectivement plusieurs Yseults. Lorsque Gabriel, un de ses anciens amants, se remémore leur relation, il cite certaines de ses personnalités. Parmi celles-ci nous trouvons Yseult qui n'exige rien ou qui exige le pire, Yseult la rieuse, la sans-illusion, la cruelle, la vivante, l'incandescente, l'indomptable, l'insupportable et celle qui ne pardonne jamais (pp. 205-207). Deuxièmement, si nous sommes un peu attentifs, nous remarquons qu'Yseult porte un décolleté noir qui laisse voir ses seins et que ce décolleté rappelle celui que Diane achète dans le but de mettre son corps en valeur, tout particulièrement ses seins qu'elle a hérités de sa mère, lorsqu'elle décide de fréquenter les bars peu après le décès d'Yseult. Puis, en troisième lieu, lorsque Diane s'était retrouvée dans le même bar que sa mère, c'était afin d'y rencontrer un homme. Toutefois, il ne s'était jamais présenté et pour lui faire payer ce faux-

pas elle "lui avait fait subir un sort 'Yseult', l'avait carrément et royalement renvoyé" (41) par la suite. Une fois de plus nous remarquons que Diane et Yseult ne sont pas aussi asymétriques que Diane voudrait le croire.

Si nous désirons connaître le personnage d'Yseult Marchesseault il est bon d'écouter ce qu'Évelyne Guindon a à dire, car elle est certainement celle qui connaît et comprend Yseult le mieux. Voilà sans doute où réside la différence principale entre Diane et Évelyne: Évelyne a pris le temps de comprendre et d'accepter Yseult et n'essaie aucunement de la changer ou de l'adapter à ses besoins. "Ode à Yseult", voilà comment j'appelle le passage où Évelyne ressent la mort de sa bonne amie et qu'elle se remémore la rage de vivre de celle-ci:

> Yseult avait une manière de saisir la vie, de la secouer, de la mettre en péril qui la forçait de sortir de sa torpeur. Yseult était une électricité, une tension blonde, directe, perverse d'intelligence. Un haut voltage dont on ne s'approchait pas sans risques. Yseult avait ses secrets, ses territoires intouchables, ses réserves et il fallait les respecter, mais ce qu'elle donnait l'était sans réserve, généreusement, sans aucune parcimonie (315).

Cette description d'Yseult est sûrement inconnue de Diane, car elle n'a jamais accepté que sa mère soit différente de ce qu'elle souhaitait. Évelyne d'ailleurs ne se gêne pas pour accuser Diane d'avoir empêché Yseult de vivre pleinement, de l'avoir empêchée d'être libre et d'avoir voulu l'emprisonner afin de la garder pour elle-même. Évelyne va même jusqu'à comparer Diane aux hommes qui ont fréquenté Yseult car comme eux, elle était jalouse et égoïste (378). Évelyne sait certainement de quoi elle parle, car elle a également subi le sort "Yseult" lorsqu'elle a essayé de s'accaparer de la personne de son amie.

Une partie qui s'avère être extrêmement révélatrice dans le roman est le témoignage

qu'Yseult laisse à Diane. Elle l'avait initialement enregistré au lendemain de leur rencontre, ou confrontation, dans le bar. Yseult avait senti, en voyant Diane ce soir-là, qu'il était temps qu'elle sache la vérité sur son père. De plus, elle espérait faire d'une pierre deux coups, car elle pouvait profiter de ce temps pour plaider sa cause, c'est-à-dire l'image que sa fille s'était faite d'elle. Yseult en était donc rendue en cour d'appel dans le but d'éliminer ou de faire tomber ce verdict de culpabilité que sa fille lui avait infligé sans pitié, sans remords. Sur son témoignage, Yseult a annexé une note: "Il y a sept ans, je t'ai envoyé une cassette. Comme tu as dû croire que je te provoquais, tu l'as probablement jetée" (428-429). Nous pouvons voir jusqu'ici qu'Yseult connaît assez bien sa fille, car c'est exactement la réaction que Diane eut lorsqu'elle écouta les premières phrases de sa mère: "Elle était si certaine de s'entendre, petite voix haïssable d'accusatrice, faire le procès de sa mère libidineuse. Elle l'a jetée le jour même, il y a sept ans, comme on coupe la conversation lorsqu'il s'agit d'un appel obscène" (429). Yseult sait également que sa fille la déteste et l'accuse de ne pas avoir été une bonne mère. Mais, comme elle le remarque: "Y a-t-il de bonnes mères?" (429). Du même coup, on pourrait demander à Diane si elle croit qu'elle a été une bonne fille? Qui est le juge de ces rôles?

Ce que nous apprenons principalement dans ce témoignage est qu'effectivement Yseult est une femme qui aime le plaisir, comme Diane le savait déjà, mais également une femme qui tient à ce que son entourage ait du plaisir. Ce n'est pas sans raison valable qu'Yseult a coupé les liens avec sa soeur Mélissande. Pour elle, Mélissande est une personne qui recherche le tragique, qui ne vit que pour le drame[1]. Elle fuit le plaisir au même titre que le drame l'attire. C'est pourquoi Yseult n'a aucun remords lorsqu'elle a une aventure avec

Roger, l'époux de Mélissande, même si elle sait que cette aventure mènera à la séparation du couple. Le tout réside dans le fait qu'elle sait très bien que Roger et elle auront beaucoup de plaisir et que Mélissande sera expédiée dans une tristesse et une pitié éternelles. Elle sait que sa soeur sera plainte de chacun et, qu'en fait, elle sera probablement plus heureuse dans ce rôle de femme trompée que dans celui d'épouse modèle à la vie de couple monotone.

Diane est de la même trempe que Mélissande. Où est le plaisir dans sa vie? Les seuls moments heureux que Diane racontent sont ceux provenant de son enfance alors qu'elle jouait avec sa mère. Du moment qu'elle commence à voir sa mère comme une rivale, à la craindre et à être jalouse de son plaisir, elle sombre dans un état d'engourdissement où elle ne vit que des expériences inoffensives et non compromettantes. Yseult l'accuse: "Tu veux tellement t'abstraire du cru, du vulgaire de la vie que tu réussis à ne pas vivre. À tout camoufler. À tout reporter" (439). Puis Yseult ajoute avec justesse: "Tu juges encore comme si un certificat d'exemplarité reposait au fond de ta poche. Tu te préfères encore victime et tu stigmatises ma conduite pour avoir un tortionnaire à ta disposition" (440). Ce passage contient toute son importance et sa raison d'exister, car il renforce qu'effectivement Diane se rapproche beaucoup plus de sa tante Mélissande que de sa mère et qu'il permet à Yseult de faire remarquer à sa fille que les critères de sélection décidant si une mère est bonne ou non sont totalement arbitraires. À titre d'exemple, Yseult informe Diane qu'elle-même ne croyait pas que sa mère était une bonne mère "parce qu'elle affectionnait le malheur, le mensonge et le martyre" (440). Yseult a tout simplement décidé d'être une mère différente. Son problème a peut-être été de se situer à l'autre extrémité. Mais comment serait-il possible de trouver un juste milieu et d'être intégralement soi-même. Se placer au

milieu suppose compromettre quelque chose et sacrifier quelques particules de sa personne. Ceci, Yseult a refusé de le faire, car "Yseult Marchesseault déteste l'à-peu-près" (23).

Il est évident que Diane accepte de lire ce témoignage parce qu'elle est disposée à le faire, parce que la mort de sa mère lui a permis de réfléchir à leur relation et parce qu'elle est prête à savoir qui exactement était sa mère. De plus, Diane a réfléchi sur sa propre personne et elle peut maintenant entendre ce qu'Yseult pense d'elle et de leur relation. Par conséquent, elle admet: "Tu me donnes mon père, mais je ne connais pas non plus ma mère, Yseult. *Je l'ai fabriquée égoïste, vénale et cruelle*" (446, je souligne).

Tout comme Yseult qui possédait plus qu'une personnalité, ou du moins qui exerçait certains côtés de sa personne plus que d'autres selon les occasions, Diane agit de la sorte. Nous avons déjà mentionné qu'il y a Diane l'ange justicier, Diane la jalouse, la puritaine, la chaste et la romantique. Cependant, il y a également Diane pour l'amour. Cette dernière Diane est l'anti-type de Diane pour le jour ou, en d'autres mots, la copie d'Yseult pour l'amour. Elle diffère grandement des autres en ce sens qu'elle existe sans qu'elle s'en souvienne. Par ceci j'entends qu'elle naît habituellement dans un bar, au fond d'un verre de scotch, prend son plein vol le temps de rencontrer un inconnu et d'avoir une aventure avec lui puis, disparaît lorsque l'alcool se dissipe et que le jour se lève. C'est donc à cause de l'effet de l'alcool sur elle que Diane n'a aucunement connaissance de cette mutation qui lui donne l'occasion d'expérimenter ce qui se passait derrière la porte de la chambre à coucher de sa mère lorsqu'elle était enfant. À bien y penser, il est probablement mieux ainsi que Diane ne soit pas consciente de ce dédoublement de personnalité, car elle se trouverait exécrable. N'est-ce pas de cette façon qu'elle jugeait Yseult? De plus, elle doit se

réconcilier avec sa mère afin de se réconcilier avec le sexe, de pouvoir finalement être témoin de ses aventures sexuelles et de s'apercevoir que tout n'a pas à être synonyme de débauche.

Diane crie sa vengeance afin de démontrer qu'elle est toujours vivante: "Elle est morte? Eh bien, on va voir qui va survivre! Yseult Marchesseault ne l'entraînera certainement pas" (29). C'est ainsi qu'elle part à la conquête des bars montréalais et, par la même occasion, des hommes qui les fréquentent et que débute une série interminable de similarités entre Diane et Yseult, toutes aussi étonnantes les unes que les autres. Dès sa première sortie au bar, des juxtapositions peuvent être remarquées: "Dès qu'elle avait pris conscience de sa position physique, les coudes légèrement appuyés contre le bar, le dos reposant sur le bord courbé de cuivre, tête renversée, offrant son cou au regard de l'homme qui la brûlait des yeux, dès cet instant fulgurant où elle s'était sentie 'être' sa mère, une sorte de rage l'avait saisie" (45).

Mais là où "jouer Yseult" lui devient extrêmement utile est lors de deux occasions. La première est lorsqu'elle rencontre son ex-mari Philippe et qu'afin de se débarrasser de lui, elle se met à penser comme Yseult. Le procédé est facilité lorsque Diane s'aperçoit qu'elle possède la même bouche que sa mère ainsi que d'autres aspects physiques: "j'ai ses seins . . . mais pas son plaisir. Ni ses jambes . . . mais les hanches, les reins sont les mêmes" (112). Donc si le physique est déjà présent, le rôle devrait être encore plus facile à endosser, n'est-ce pas? Par conséquent, elle se comporte comme Yseult et ceci ne plaît aucunement à Philippe qui méprisait sa belle-mère au plus haut degré. Tout ce qu'elle doit faire est simplement de voir les choses du point de vue d'Yseult. Elle s'aperçoit que ceci signifie qu'elle doit faire subir au lieu de continuellement subir et c'est là que réside une des

principales différences entre la mère et la fille: Yseult est active, tandis que Diane est passive. Yseult est comme la chatte qui retombe vite sur ses pattes et qui n'a pas de temps à perdre lorsqu'elle chasse, mais qui peut être patiente si nécessaire afin de traquer sa proie.

La deuxième occasion où Diane agit consciemment comme Yseult, et celle-ci est encore plus frappante, est lors de la célébration de Noël avec ses collègues de travail. N'ayant pas vu ces gens depuis quelque temps et ayant vécu des émotions fortes pendant cette période, elle se trouve complètement détachée et s'ennuie terriblement. La Diane que ces personnes connaissent côtoierait certainement chacun d'eux d'une façon polie et conventionnelle. Si elle avait été ennuyée, elle ne l'aurait pas montré, elle aurait continué à prétendre qu'elle avait beaucoup de plaisir et aurait quitté en même temps que la majorité des convives, d'une façon subtile. Mais cette Diane n'existe presque plus. Présentement, elle se cherche et réalise que cette fête l'ennuie beaucoup: "Elle les regarde s'amuser, rigoler, faire des farces pesantes et cherche vainement une bonne raison de rester là. Que ferait Yseult? Elle se lèverait, souveraine, et partirait sans rien dire. Ou alors elle chercherait qui, autour de cette table, pourrait meubler une nuit de solitude. Elle s'essaie, fait le tour des gens avec des yeux inquisiteurs" (214-215).

Maintenant que Diane ressemble de plus en plus à sa mère, autant au niveau psychologique que physique, et que non seulement ce sont des gens comme Évelyne, Gabriel et Roger qui le remarquent, mais également elle, où se situe-t-elle? Comment voit-elle les choses? Tout d'abord, il faut reconnaître que Diane a parcouru beaucoup de chemin en peu de temps. Yseult, même si elle est morte, est celle qui se cache derrière cette évolution. En incitant Diane à vérifier l'authenticité de sa personnalité, elle a également aidé sa cause, car

l'identité de Diane dépend principalement de celle de sa mère. Vu que la Diane qui nous est présentée en début de roman existe ainsi grâce à la haine qu'elle porte envers Yseult, il ne faut pas se surprendre de voir que la nouvelle définition de sa personnalité se fait en même temps qu'elle redéfinit celle de sa mère.

La mort d'Yseult a donc permis à Diane de se remettre en question et de se trouver une nouvelle personnalité. Ce processus n'a pas été sans engendrer certaines complications et certaines épreuves. Le premier sentiment que Diane a éprouvé après avoir identifié le corps de sa mère, n'a pas été l'abandon, la perte d'un être cher ou la tristesse, mais plutôt la rage. En effet, elle était fâchée contre sa mère et lui en voulait de s'être jetée en bas d'un pont. On pourrait penser que cette réaction était due au choc de la nouvelle, mais pas du tout. Elle existait plutôt parce que Diane accusait sa mère d'avoir dérangé son quotidien. C'est ainsi qu'a commencé une série d'accusations qui est allée du blâme de n'avoir jamais désiré son enfant au mépris que le corps d'Yseult se soit retrouvé dans le journal: "Pourquoi es-tu venue t'échouer ici, dans mon bureau, dans mon travail? C'était pas suffisant? Tu voulais m'atteindre encore, me toucher, vérifier que tu avais bien dépecé le fruit, sucé, gratté, vidé?" (27).

Malgré le fait que la relation entre Yseult et Diane Marchesseault ait connu plusieurs embûches et que tout autant la mère que la fille aient été responsables de l'échec de cette relation, un aspect positif primordial ressort. Il s'agit du message, peut-être le seul, qu'Yseult ait répété à sa fille à quelques reprises: celui de cesser de subir, de penser et de juger avec une mentalité d'adolescente et d'avancer dans la vie, de se considérer adulte et femme au même titre qu'elle l'est. Même Évelyne Guindon remarque qu'il arrive que la

mentalité de Diane ne corresponde pas totalement à son âge: "Je vous en veux de fouiller sa vie sans jamais penser à elle, comme si vous aviez encore quinze ans. Vous en avez trente, c'est le temps de devenir une grande fille, vous ne pensez pas?" (377). Ce message est également celui qu'Yseult laisse à Diane en dernier lieu, celui qui l'accompagnera dans sa pensée:

> petite gourgandine adorée, va ton
> chemin, sois bien brave et ne te retourne
> pas (459).

Diane réalisera peut-être à ce moment qu'elle en a eu de la chance. Enfin, que cette chance aurait pu se produire si elle avait écouté sa mère plutôt que la juger. Au moins elle n'a pas eu à affronter la mère de Rachel Cameron ou de Naomi Nakane. Toutes deux auraient ralenti son développement, l'une volontairement, l'autre involontairement.

Note

1. Le personnage de l'opéra *Pelléas et Mélisande* ne révèle en rien les traits de caractère de Mélissande Marchesseault.

La mère en manque d'amour:
Le Bruit des choses vivantes

À cet instant,
je suis certaine que j'ai ressenti la même chose qu'elle,
la même solitude, le jour où elle a compris qu'elle n'était pas moi,
nous sommes quelqu'un d'autre, une autre personne.
(Turcotte, 89)

Je me trouve à présent dans une situation ambiguë. Depuis le début de cette thèse, j'ai promené le pendule de la relation mère-fille d'une extrémité à l'autre, en prenant même le temps de m'arrêter dans une zone neutre. Cette tâche fut assez facile, car chacun des trois romans antérieurs m'a permis d'observer l'influence de l'identité de la mère -- qu'elle soit envahissante, absente ou présente -- sur sa fille. Le premier roman d'Élise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes*, diffère des trois romans étudiés précédemment en ce sens qu'il représente entièrement le point de vue de la mère. En effet, la narratrice du roman de Turcotte est Albanie, une jeune mère séparée, qui nous raconte sa relation avec Maria, sa fille unique. Nous sommes d'ailleurs prévenus, dès le début du roman, de l'intensité qui recouvre cette relation mère-fille, intensité qui s'est installée dès la naissance de la fillette: "Nous étions si blanches toutes les deux et il y avait de drôles de reflets sur notre peau. Maria était déjà toute ma vie, mais je savais très bien qu'il ne fallait pas que je sois toute la sienne. Enfin pas pour toujours. C'est ce que j'ai toujours trouvé le plus difficile dans l'amour: ne pas être toute la vie de quelqu'un" (13). Ce passage nous révèle déjà un aspect important de

la personnalité d'Albanie. Non seulement avoue-t-elle se donner entièrement à son nouveau-né, mais elle admet également qu'elle éprouve de la difficulté à ne pas envahir complètement l'existence de quiconque elle chérit. Maria est maintenant âgée de trois ans et il est tout à fait sensé de se demander si Albanie a réussi à ne pas être toute la vie de sa fille. Elle avoue honnêtement: "C'est grâce à elle si les choses existent autour de moi" (13). Nous remarquons donc que trois ans après sa naissance, Maria continue toujours de jouer un rôle primordial -- voire vital -- dans l'existence de sa mère.

Ces commentaires d'Albanie démontrent aussi que son identité de mère est celle qui prédomine, puisque c'est Maria qui lui donne une identité. Ceci est important, car bien qu'il en soit de même pour May Cameron et la mère de Naomi Nakane, il n'en demeure pas moins que les filles s'approprient une identité dictée indirectement par leur mère. Yseult Marchesseault est la seule parmi les romans analysés jusqu'à présent qui ait pu faire la part des choses entre son identité de femme et son identité de mère. Néanmoins, Diane établit complètement sa personnalité en fonction de sa mère. Ce qui la différencie de ses homologues est qu'elle renie en quelque sorte Yseult et qu'elle espère que sa nouvelle identité lui déplaira au plus haut degré.

C'est également parce qu'Albanie admet que Maria lui procure une identité et qu'elle envahit l'existence de sa fille qu'il est tout à fait opportun de juxtaposer *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* de Luce Irigaray et *Le Bruit des choses vivantes*. Tout n'est que fabulation bien sûr, mais en examinant les deux textes de près, nous remarquons que Maria pourrait éventuellement accuser sa mère de la même façon que le fait la narratrice du livret d'Irigaray. Elle pourrait, par exemple, se plaindre de sa relation avec sa mère qui semble si positive.

Albanie pourrait être accusée un jour d'avoir trop aimé sa fille, de ne pas s'être distancée suffisamment. Si elle se retrouvait au banc des accusés, quel serait le verdict: coupable ou non coupable? Examinons donc tout d'abord les identités d'Albanie et de Maria et observons les corrélations qui existent avec le texte d'Irigaray et les trois autres romans qui composent pour cette thèse.

Jusqu'à maintenant, il m'est arrivé de mentionner *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* sans jamais, cependant, m'étendre sur la connotation de ce titre. Dans son article intitulé "Introduction to Luce Irigaray's 'And the One Doesn't Stir Without the Other' ", Hélène Vivienne Wenzel résume les deux volets qui forment ce livret. En premier lieu, l'auteure présente une fille qui décrit certains moments de sa relation avec sa mère. Ces moments sont situés dans la phase pré-oedipienne et remontent au début de cette phase, soit à l'allaitement. Le second volet rend compte d'un trop plein qui s'est maintenant transformé en espace vide. Ceci est dû au fait que la fille s'aperçoit que sa mère n'a aucune identité, cette dernière s'étant totalement abandonnée. Puis, elle réalise qu'elle est victime du même sort tragique, soit la mort de son identité (58). Toutes deux, mère et fille, forment un couple inséparable. Si l'une bouge, l'autre fait de même, comme le font des soeurs siamoises.

Nous savons peu de l'identité d'Albanie avant la naissance de Maria. Le tout se résume brièvement à une photo lorsqu'elle était enfant et à une référence aux moments heureux de son mariage lorsque le couple visitait des maisons. Cependant, Albanie s'empresse d'ajouter que c'est surtout lorsque Maria commence à les accompagner que cette activité prend une toute autre signification. Nous pouvons nous demander si cet enthousiasme est aussi présent chez le père. La naissance de Maria l'affecte certainement,

mais plutôt d'une façon négative, car il perd quelque peu son épouse. Albanie explique: "Ton père n'est plus avec moi depuis un an déjà. Je pense que je l'aimais et qu'il m'aimait aussi, mais avec toi, nous sommes devenus tellement nous-mêmes, je veux dire, nous n'avons pas trouvé assez d'endroits où mettre notre amour" (103). Par conséquent, le couple se sépare et cette action permet à Albanie de rendre sa relation avec Maria encore plus hermétique. En fait, aucun doute n'existe dans l'esprit d'Albanie en ce qui concerne cette relation privilégiée avec sa fille: "son père m'a regardée distraitement et il m'a dit, je change d'appartement. . . Il ne voulait pas dire toi et Maria, mais c'était *moi et Maria. Le seul ordre dans l'univers que je connaisse*" (63, je souligne).

C'est donc avec l'arrivée de Maria qu'Albanie réussit à définir qui elle est, c'est-à-dire une mère, ce qu'elle doit penser, ce qu'elle doit ressentir et comment elle doit agir. Elle va même jusqu'à restructurer complètement son existence autour de sa fillette. Elle avoue que lorsque Maria était plus jeune elle lui demandait de faire sa sieste, mais ne pouvait attendre le moment où elle se réveillerait et trouverait sa mère à ses côtés. Cette idée la hantait tellement, qu'elle parvenait même à se réveiller la nuit quelques secondes avant les pleurs de Maria qui réclamaient sa présence. Ce n'est pas par hasard d'ailleurs que son travail routinier de bibliothécaire l'a soudainement passionnée: "Quand il fallu que je retourne à la bibliothèque, je me suis mise à aimer ce travail, car il me laissait l'esprit assez libre pour penser à Maria. Si une journée était trop occupée, si je n'avais plus la chance, cette journée-là, de faire venir les images de Maria, je me sentais désorientée, un peu abandonnée. J'étais abandonnée par la pensée de Maria" (42-43).

Lorsque la narratrice de *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* se plaint que sa mère s'est

transférée en elle à l'aide du lait maternel, elle explique que ce transfert se métamorphose par la suite en paralysie psychologique. En observant la façon dont Albanie agit, nous remarquons que ses gestes sont extrêmement similaires, car elle réussit également à s'imposer dans le corps de sa fille: "Cela fait de moi un personnage dans la vie de Maria. Objet vivant qui transporte l'objet de la réalité. Un être, parfois à l'intérieur d'un autre être, parfois à l'extérieur" (14). Tant qu'Albanie se perçoit comme un être à l'extérieur ça va, mais c'est lorsqu'elle se transpose à l'intérieur que le positif cesse d'exister, car elle se paralyse autant qu'elle paralyse Maria même si rien n'est fait avec l'intention de nuire au développement de sa fille et surtout pas au sien. Albanie ne réalise certainement pas les accusations qui l'attendent.

Cependant, Albanie semble se douter du danger qui la guette, car elle avoue: "Je voulais, pour Maria, une soeur ou un frère au moins, que l'enfance, et tout ce qui vient avec, soit installée pour longtemps et de façon anarchique dans la maison. Que mon amour pour elle se disperse un peu. Ça ne s'est pas passé ainsi. Nous sommes seules toutes les deux et mon amour pour elle est fort, trop fort" (20). Albanie sait donc qu'elle ne doit pas se concentrer entièrement sur Maria tel qu'elle le fait, car cet amour peut se transformer en venin. Néanmoins, elle remarque: "je construis une tour autour d'elle, je mets des barreaux à sa fenêtre" (21). Cette image représente la façon dont Albanie s'assure qu'elle possédera toujours sa fille. La narratrice de *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* revendique un emprisonnement similaire: "Et je me mets en colère, je me débats, je crie -- je veux m'en aller de cette prison" (7). Toutefois, elle se demande si ses plaintes ont leur raison d'être: "Mais quelle prison? Où suis-je recluse? Je ne vois rien qui m'enferme. C'est dedans que

je suis maintenue, en moi que je suis prisonnière. Comment allez dehors? Et pourquoi suis-je détenue en moi?" (7-8). Arrivant à la conclusion que son bourreau est sa mère, elle sent se développer simultanément une haine et une pitié envers celle-ci.

Tout n'est quand même pas perdu pour Albanie, car son identité de femme persiste, faiblement peut-être, mais l'essentiel est qu'elle ne soit pas totalement ensevelie. Albanie accepte d'oublier temporairement son rôle de mère lorsqu'elle visite les bars avec son amie Jeanne. Ceci n'est certainement pas sans rappeler les escapades d'Yseult Marchesseault. De plus, tout comme Diane, Maria remarque la beauté de sa mère: "Maria trouve que je suis belle, trop belle pour partir" (22). Ce genre d'observation se rapproche des crises de jalousie silencieuses que Diane vivait lorsqu'elle savait que la beauté de sa mère ne lui était pas réservée. Maria, de son côté et du haut de ses trois ans, ne saisit certainement pas ce que cachent les sorties nocturnes de sa mère, c'est-à-dire ses rencontres avec des hommes, mais comprend tout de même que l'attention qu'Albanie apporte à son apparence physique est un traitement de faveur qui ne lui est pas destiné.

Il est très intéressant de remarquer que lorsqu'Albanie raconte son comportement dans les bars elle le fait à la troisième personne: "Nous commençons seulement à être quelqu'un d'autre. Une autre femme, un autre homme" (24). Cela donne l'impression qu'elle accepte difficilement qu'elle puisse être autre chose que la mère de Maria. Tout porte à croire que c'est parce qu'elle sent qu'elle trahit sa fille lorsqu'elle ne l'inclut pas dans ses activités, lorsqu'elle s'évade momentanément de sa prison, laissant Maria derrière elle. Cette explication est certainement plausible, car lorsqu'elle se rend au restaurant avec Alexandre, un homme rencontré dans un bar et dont Maria ignore l'existence, elle continue à parler

d'elle à la troisième personne et avoue ne pas oublier son enfant: "La femme fume une cigarette, mais ce n'est pas elle, elle n'est pas cette femme qui fume. Elle dit qu'elle s'inquiète pour son enfant . . . Ils sont ensemble, mais la femme, malgré toutes ses paroles, garde tout pour elle. L'amour ne se rend pas jusqu'ici" (41). L'amour est donc confiné à l'espace qui entoure la mère et la fille et ne semble malheureusement pas avoir la capacité d'alimenter la présence d'une troisième personne, surtout si cette tierce personne n'exprime aucun intérêt envers la fillette. C'est sans doute pour cette raison qu'Albanie ne peut dormir avec Alexandre, qu'elle se doit de dormir dans le lit de Maria.

Il est malheureux, en quelque sorte, que Maria n'ait que trois ans et qu'elle ne puisse exprimer ses sentiments, car nous saurions si elle exige toute cette attention. Nous pouvons constater que Maria éprouve un certain besoin de s'identifier à sa mère, mais qu'Albanie amplifie ce besoin, se donnant ainsi une raison d'exister. Il est important pour Maria, par exemple, d'insister sur le fait qu'elles ont les cheveux de la même couleur ou qu'elles sont nées pratiquement le même jour, mais au-delà de ces éléments elle n'exprime pas ce besoin de réassurance que lui offre Albanie. Bien sûr, Maria proteste lorsqu'elle doit se séparer de sa mère, comme lorsque son père vient la chercher ou qu'elle se rend à la garderie, mais ces scènes ne durent jamais longtemps. En fait, il paraît qu'Albanie contribue à accentuer ces protestations. Le passage suivant confirme de tels propos: "Ce matin, elle a dit cette phrase sur son prochain Noël et ce soir elle en ajoute une autre: mais je t'aime moi. Ce qui veut dire, si je t'aime, pourquoi grandir et être de plus en plus séparées?" (84). Cette dernière phrase représente seulement l'opinion d'Albanie. Jamais Maria n'est-elle aussi explicite dans ses paroles. Le tout donne l'impression que la mère -- qui adore ce rôle qui lui donne

de l'importance et une raison de vivre -- sent constamment le besoin de justifier sa présence et par le fait même de valider son identité. May Cameron, par exemple, se trouve dans une situation semblable, car elle s'assure que Rachel soit assez indépendante pour travailler et répondre aux besoins de sa mère, mais également dépendante afin d'avoir une certaine emprise sur les décisions de sa fille. Naomi, de son côté, désire vivement la présence de sa mère, mais nous pouvons supposer que cette ardeur est telle parce que cette dernière est complètement absente. Diane est la seule des personnages de ces textes qui ait démontré qu'elle aurait voulu sa mère pour elle seule. Cependant, il faudrait se rappeler qu'elle a un côté qui chérit la tragédie et qu'elle aime être vue dans le rôle de la fille non comprise par sa mère perverse.

Albanie possède un côté Yseult Marchesseault, c'est-à-dire qu'elle conserve son identité de femme, mais à un degré moindre. Par conséquent, elle ne semble pas être très à l'aise lorsqu'elle se présente sous une identité autre que celle de mère. Cela nous ramène bien sûr à des scènes telles que celle dans le bar où elle se décrit à la troisième personne et donne l'impression qu'Albanie-la-mère survole Albanie-la-femme, qu'elle se détache complètement de cette personnalité. Cette technique peut également être utile, car de cette façon Albanie peut se distancer facilement de certains gestes qu'elle pourrait poser lorsqu'elle s'exprime en tant que femme. C'est donc en prenant soin de se présenter tout d'abord sous son identité de mère à un homme, et non sous son identité de femme, qu'elle réussit à croire qu'il est possible qu'elle ait une relation amoureuse. C'est d'ailleurs ce qui différencie Alexandre de Pierre.

Lorsque Pierre voit Albanie pour la première fois, celle-ci se trouve en présence de

Maria: "J'ai pris Maria dans mes bras pour que cette image reste bien gravée en lui . . . je suis sûre qu'avec cette image de moi et ma petite fille dans les bras, il n'y aura pas de faux départs" (145, 148). Pierre comprend qu'il faut premièrement conquérir l'amour de Maria s'il veut atteindre le coeur d'Albanie. C'est pourquoi il caresse les cheveux de la fillette lorsqu'il s'approche d'elles. C'est également pourquoi il s'adresse aux deux à la fois, qu'il ne dirige pas toute son attention sur la mère: "Il dit vous. Il a saisi l'image" (159).

Cette image du couple mère-fille est décrite de façon constante dans le récit d'Albanie, car elle s'assure que nous comprenions qu'elle et sa fille sont entièrement unies. Nous n'avons qu'à penser à ces moments où Albanie et Maria ne font qu'une: "Je dis à Maria, nous aimons mieux Babar que Batman" (59) ou "Nous n'aimons pas les chiens" (65). Ces passages peuvent être annonciateurs de danger, car il y a possibilité qu'Albanie oublie qui elle est vraiment ou que le développement de Maria s'en trouve complètement détourné. Cependant, il est encourageant de lire que Maria hésite avant de décider, même si elle finit par acheter la broche de Babar. Ceci démontre qu'il y a encore espoir, car elle n'est pas toujours immédiatement d'accord avec Albanie, elle questionne ses choix et sa mère respecte ses hésitations.

Ce léger détachement de la mère envers sa fille est sans doute ce qui lui permet de laisser tomber ses oeillères à l'occasion et d'oublier temporairement son identité de mère. Cependant, ceci ne signifie pas qu'Albanie renonce complètement à cette identité. Pour ce qui est de sa relation avec Pierre, elle remarque: "je commence à aimer. À aimer quelqu'un d'autre que Maria" (168), mais ajoute également: "Sans que cela ne paraisse, elle raconte notre vie et nous sommes en train de remplir la tête de Pierre pour qu'il soit obligé de tomber

en amour avec nous" (169). Ce qui signifie que le "nous" tient toujours, mais qu'il est prêt à accepter un troisième élément dans cette union. Ce qui est tout aussi important est que Maria accepte la présence de Pierre -- ou du moins selon les interprétations qu'en fait Albanie: "Elle regarde Pierre et dit, toi aussi [je t'aime], mais juste un peu. Elle sourit. C'est une sorte de sourire qui veut dire qu'elle m'aime mieux, moi, et qu'elle m'aimera toujours mieux" (175). Néanmoins, ce genre d'interprétation soulève la question de savoir si la fille ne ressent pas inconsciemment le besoin de rassurer sa mère ou encore si ce n'est pas la mère qui imagine des conclusions dans le but de se sentir utile.

Albanie nous pousse à avancer de tels propos lorsqu'elle avoue tout candidement: "Elle, elle ne demande pas où est Pierre, elle l'a complètement oublié pour l'instant. Moi aussi d'ailleurs, mais ça ne fait rien, puisque *l'amour est une chose qui s'invente*" (206, je souligne). Comment ne pas se demander alors si Albanie n'a pas inventé l'ampleur avec laquelle elle sent l'amour de Maria ou de l'amour pour Maria? De plus, elle admet qu'elle a également inventé un marécage, une école et un remous (212), nous poussant ainsi à nous demander si son imagination ne se confond pas avec la réalité. Albanie est peut-être aussi une fille qui a été élevée par une femme sans identité, par une mère assoiffée de sa fille. Cela est plausible, car la narratrice de *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* anticipe avec crainte qu'elle subira un sort semblable et se demande comment arrêter ce cercle vicieux: "Et, quand je pars, n'est-ce perpétuation de ton exil? Évanouie à mon tour? . . . Arrêtée en une fonction -- le maternage" (20).

Le comportement d'Albanie est très ambivalent. Elle sait qu'il ne faut pas qu'elle se transfère complètement dans sa fille, qu'il ne faut pas qu'elle l'aime trop fort et qu'il serait

préférable que Maria ne soit pas enfant unique, mais le comportement que nous observons est totalement différent. Albanie est satisfaite de remarquer qu'un espace semble s'installer en permanence autour d'elles: "Si on regarde de près, cela veut dire que l'espace où nous sommes deux, Maria et moi, doit commencer à durer. Il doit durer dans nos têtes et dans nos rêves, car c'est là que tout va se mettre à bouger" (18). De plus, cette dernière phrase met l'emphase sur le fait qu'elle désire que cet espace dure. Il en est de même, par exemple, lorsqu'elle regarde Maria dormir et qu'elle s'aperçoit que sa fille est une personne à part entière et qu'éventuellement elle se détachera d'elle: "voyant une image de Maria que je ne veux pas voir. On dirait qu'une autre petite fin du monde commence" (37). Cette analogie est extrêmement dramatique, car l'on penserait qu'Albanie ne souhaite pas que sa fille connaisse le maternage à son tour. Pourtant, jusqu'à présent elle nous a décrit ce rôle seulement dans des termes positifs.

Le désespoir qui ressort de la remarque précédente d'Albanie vient certainement du fait qu'elle comprend qu'aimer une seule personne, même si c'est fait avec de bonnes intentions et inconditionnellement, n'est pas nécessairement la solution. Elle réalise qu'elle ne peut s'enfouir la tête dans le sable et refuser complètement de voir la réalité, celle qu'un jour l'amour qu'elle a envers Maria se dissipera ou changera quelque peu: "Au début, c'est vrai, Maria a tellement bien rempli l'amour qu'il y avait dans mon coeur que quelque chose s'est creusé juste au-dessous. On remplit le coeur et à mesure qu'on le remplit il se vide. Ou le contraire" (42). Albanie sait donc que si elle vide un peu son coeur de l'amour de Maria, elle s'expose à la possibilité de le remplir de l'amour d'une autre personne. C'est ce que "Ou le contraire" signifie. Une autre raison d'ailleurs qui soutient la théorie qu'Albanie

devrait partager son amour avec une autre personne est qu'elle appréhende déjà le jour où une autre femme, c'est-à-dire une compagne du père de Maria baignera sa fillette, lui lavera et lui brossera les cheveux, l'habillera et lui racontera des histoires. C'est dans le but de l'aider à affronter ces périodes difficiles qu'Albanie devrait aimer quelqu'un, quelqu'un sur qui elle puisse partager son attention. Tout mène à croire qu'elle est le genre de personne qui nécessite constamment la présence de quelqu'un d'autre afin de ressentir qui elle est. Autrement dit, elle est tellement légère qu'elle a besoin d'être solidement ancrée. Elle-même le reconnaît: "Une seule chose est sûre pour moi: il se trouvera toujours quelqu'un ou quelque chose sur mon chemin, où que je sois, pour me donner une image de ma vie" (216). Son époux occupait ce rôle, Maria le fait présentement et Pierre prend la relève peu à peu.

Encore une fois, nous observons l'ambivalence qui habite Albanie. D'un côté, nous avons vu qu'elle craint le moment où une autre femme s'occupera de Maria, donnant l'impression qu'elle sera complètement abandonnée et ne pourra vivre ainsi; de l'autre, elle affirme qu'elle sait qu'elle trouvera toujours moyen de donner un sens à sa vie. De plus, lorsque Maria lui demande si elles seront toujours ensemble, Albanie répond par l'affirmative, mais remarque un changement dans son attitude: "Mais ce soir, dans ma chambre, cette certitude disparaît peu à peu" (115).

Il est difficile de suivre la pensée d'Albanie, car elle continue d'alimenter l'esprit de Maria avec des images d'elles toutes seules, unies à perpétuité. Ceci ressemble à un transfert de paralysie puisqu'elle programme Maria à toujours s'attendre à ce qu'elle soit présente. Le texte d'Irigaray, une fois de plus, s'avère extrêmement utile, car il démontre jusqu'à quel point cette présence maternelle peut être néfaste au développement de l'enfant. Cette

conclusion peut être difficile à accepter, car la présence de la mère lors des premières étapes du développement d'un enfant est pleinement louangée et semble si positive. Néanmoins, il est possible de prétendre que si Albanie était toujours aux côtés de Maria, elle la paralyserait tout comme l'a fait la mère décrite dans *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre*.

Il n'est pas surprenant de constater que cette illusion d'une présence continue soit accompagnée d'une crainte aiguë de la mort et de l'absence irréversible. Albanie mentionne fréquemment le thème de la mort et ce, dans le but de combler différentes fins. Cela se produit, par exemple, lorsqu'elle désire démontrer qu'elle est indispensable dans la vie de Maria et que sa fille ne peut imaginer sa vie sans sa mère: "Pour Maria, je suis celle qui est là. Je suis le présent. Je ne pourrai jamais mourir car je suis le présent" (14). Puis, elle ajoute: "S'il arrivait un drame, même petit, s'il m'arrivait à moi de tomber morte dans la cuisine ou, pire, de mourir devant Maria, comment pourrait-elle demander de l'aide, comment pourrait-elle vivre sans moi, et surtout avec l'image de moi morte?" (52). Sur ce dernier point, il n'y a aucun doute, nous savons que l'image d'une mère morte peut traumatiser une fille, surtout si elle est adulte. Nous n'avons qu'à penser à Naomi qui imagine sa mère défigurée et complètement méconnaissable suite aux radiations atomiques et à Diane qui identifie sa mère à la morgue, également défigurée. Bien sûr, s'il fallait que Maria trouve présentement sa mère sans vie, ce serait différent car elle n'est qu'une enfant. Cependant, si cet incident se produisait lorsque Maria est adulte, elle aurait probablement à affronter des réactions semblables à celles vécues par Diane, car une remise en question s'avérerait certainement nécessaire. Tout comme Diane, Maria sentirait le besoin de redécouvrir sa mère, de l'accepter sous son identité de femme et de se positionner à nouveau

à partir de cette méditation.

Espérons que Maria effectuera éventuellement une remise en question, surtout si sa relation avec Albanie ne change pas, c'est-à-dire si Albanie continue d'être constamment présente dans la vie de sa fille. Afin d'avancer de tels propos, je n'ai qu'à regarder la relation mère-fille décrite dans *A Jest of God* ou *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre*. En effet, Margaret Laurence démontre qu'une fille ne peut vivre éternellement sous l'emprise maternelle. Elle ressent le besoin, à un moment donné, de vivre de nouvelles aventures qui n'impliquent pas sa mère et qui vont, dans un certain sens, à l'encontre des attentes maternelles. Ceci est largement dû au fait que May ne réajuste jamais sa conception de sa fille. Comme il l'a été démontré dans le chapitre portant sur *A Jest of God*, une des fautes de May Cameron est qu'elle arrête le développement de Rachel au niveau de la pré-adolescence. Lorsque l'on s'attarde un peu à cette étape de la vie, nous réalisons que May a probablement eu peur des métamorphoses qui se seraient produites chez Rachel. En contrôlant la personnalité de sa fille, elle échappe à son procès et évite d'être accusée de la même façon que la mère du texte d'Irigaray.

Si Albanie ne change pas sa relation avec Maria, elle risque effectivement d'avoir à payer la note plus tard. Ceci pourrait prendre plusieurs formes, mais deux sont à considérer. Premièrement, elle pourrait avoir à faire face à une Maria qui se plaint d'être paralysée par une présence constante de sa mère et par une ressemblance excessive avec celle-ci et, deuxièmement, elle pourrait se retrouver seule, car une Maria rebelle l'aurait abandonnée dans le but de vivre sa vie. Cette seconde solution rappelle le comportement de Diane. La première solution est en fait basée sur le texte d'Irigaray qui est, en quelque sorte, une

extrapolation de la relation Albanie-Maria. En effet, les deux filles fournissent à leur mère une raison de vivre et, dans les deux cas, les mères donnent priorité à leur identité de femme. Albanie est un peu différente, car elle se réserve du temps afin d'exprimer son identité de femme, mais cela ne dure jamais longtemps. D'ailleurs, n'accepte-t-elle pas d'aimer Pierre parce qu'il remarque Maria en premier? La deuxième solution qui prédit que Maria pourrait se rebeller contre sa mère vient du fait qu'Albanie laisse son identité de femme transpercer à l'occasion, mais cette identité est plutôt inconnue à Maria qui exprime déjà de la jalousie envers la beauté de sa mère lorsqu'elle se prépare pour aller dans les bars. De plus, Maria ignore tout de l'aspect sexuel rattaché à ce rituel. Il serait donc possible qu'elle réagisse comme Diane et qu'elle décide qu'elle n'accepte pas ce côté *humain* de sa mère, ce côté qui ne l'inclut pas.

Pour ce qui est d'Albanie, elle envisage un avenir qui se déroulera sans problèmes. Sans doute est-ce parce qu'elle sait qu'il ne faut pas qu'elle aime trop Maria ou qu'elle ne devrait pas trop se concentrer sur sa fille. Mais malgré toutes ces bonnes intentions, Albanie sait que son amour pour Maria ne sera jamais raisonnable. Un exemple de cet amour obsessionnel se trouve dans la description d'une rêverie non pas faite par Albanie ou Maria, mais par les deux protagonistes: "Dans notre rêve à Maria et à moi, nous sommes déjà deux. Notre désir se tient là, nous sommes deux et parfois nous poussons la folie jusqu'à croire que nous sommes seules sur la terre, assises sur une banquise, à regarder un paysage unique, la mer de glace, les glaciers, toutes ces formes gigantesques de la vie" (144). Ce genre d'amour n'est certainement pas sain. De plus, il est similaire au traitement que la mère de *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* fait subir à sa fille en l'isolant du reste du monde? Maria a quand

même une chance de s'en sortir, car elle a son père. Celui-ci lui permet de connaître un autre type d'amour et lui démontre qu'il est possible d'aimer même si l'être cher est absent, puisqu'elle continue d'aimer son père lorsqu'elle se trouve chez Albanie et vice-versa.

Le Bruit des choses vivantes nous a permis d'entendre finalement la voix de la mère, de comprendre et d'accepter les raisons qui poussent une mère à s'accaparer du corps et de l'esprit de sa fille à travers un transfert qui ne se veut aucunement nuisible même si dans les faits il en est autrement. De plus, nous reconnaissons que non seulement la fille est victime de ce transfert, mais que la mère l'est aussi. Le texte d'Irigaray nous aide à comprendre que la mère s'enferme également dans une prison dont elle ne peut s'échapper à son propre gré.

Nous avons pu observer jusqu'à quel point le maternage affecte Albanie ainsi que sa relation avec sa fille. Elle se retrouve facilement dans tout ce que fait Maria, accepte qu'elle mette de l'ordre dans l'univers qui les entoure et va, jusqu'à un certain point, créer un univers spécifique nécessaire à leur survie. Pour Albanie, ce n'est qu'une question de savoir exactement qui elles sont et de permettre également à Maria d'obtenir ce même sens: "Elle sait tout et toute ma vie je me tiendrai près d'elle, je la prendrai sur mon dos ou au bout de mes bras comme au tout début, et j'aurai moi aussi, par elle, cette connaissance qu'elle a de ce que nous désirons, de ce que nous voulons être" (220). Même s'il était bon qu'Albanie se distancie de Maria, il ne faudrait tout de même pas qu'elle oublie sa fille. Heureusement, il semble que l'amour de Pierre permette cet éloignement. Lorsqu'Albanie entend les mots doux de Pierre: "je t'aime, Albanie" (223) et qu'elle ajoute: "Sa façon de le dire m'a tout de suite placée au centre de l'univers" (223) elle ne mentionne aucunement Maria qui, depuis sa naissance compose son univers. De plus, Pierre dit "je t'aime" et non "je vous aime", ce

qui était primordial auparavant pour Albanie.

Et l'Une ne bouge pas sans l'autre décrit une fille qui accuse sa mère de s'être appropriée le corps de sa fille, de ne pas lui avoir laissé assez d'espace. La mère a paralysé psychologiquement sa fille en l'alimentant de façon excessive lors de l'allaitement. C'est ainsi que l'on peut voir ce geste maternel comme étant une métaphore du transfert symbolique de l'identité de la mère en sa fille. De plus, nous sommes en mesure de comprendre plus facilement que la fille ait de la difficulté à savoir qui elle est exactement. Rachel, par exemple, agit principalement dans le but de plaire à sa mère. Naomi, de son côté, a développé sa personnalité selon le souvenir qu'elle a gardé de sa mère et des valeurs de celle-ci. Diane Marchesseault, pour sa part, a choisi une identité qui déplaît à sa mère. Néanmoins, ces trois protagonistes redéfinissent leur personnalité à l'âge adulte et ces nouvelles identités impliquent une fois de plus leur mère, à l'exception du fait qu'elles prennent alors le temps d'analyser les personnalités de ces femmes qui les ont tant influencées.

Conclusion

Montre que tu es vivante est tout d'abord un tour d'horizon de la relation mère-fille et du problème de l'identité. Pour ce faire, un nombre égal d'ouvrages canadiens français et canadiens anglais offrant des relations différentes ont été sélectionnés. C'est donc dans cet esprit que *A Jest of God*, *Obasan*, *Le Poids des ombres* et *Le Bruit des choses vivantes* composent les quatre chapitres de cette thèse.

Une première conclusion que nous pouvons tirer est certainement que la relation mère-fille, tout comme la littérature comparée traditionnelle, reconnaît une seule frontière, soit celle du genre. En effet, ces quatre romans nous ont permis de remarquer que peu importe si la relation se déroule en milieu rural ou citadin ou que la mère et la fille soient d'origine canadienne ou non, un conflit au niveau de l'identité survient à un moment donné.

Tous ces romans présentent des relations qui évoluent dans un espace hermétique. Ceci rejoint l'analogie de la prison évoquée par Luce Irigaray dans *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre* et les notions du *chora* et du sémiotique développées par Julia Kristeva qui décrit ces espaces comme étant réservés à la mère et son enfant. De plus, Kristeva précise que la relation qui prend place dans le *chora* se fait en silence et on ne peut certainement pas nier la présence et l'influence du silence dans les quatre romans étudiés. Elle nous explique également qu'une fille se doit de faire son entrée dans le symbolique et d'utiliser la parole

afin de se faire entendre et comprendre, de se positionner face aux autres individus qui sont également dans cet ordre et de leur permettre de concevoir une image de sa personne. Barbara Powell remarque, de son côté, qu'il ne faut pas se surprendre que la majorité de ces filles adoptent le ton de voix et le vocabulaire de leur mère puisque habituellement elle apprend à parler à ses enfants (29).

Rachel représente parfaitement les propos susmentionnés, car elle-même se surprend à remarquer que sa voix ressemble à celle de sa mère. Il en résulte donc qu'elle entre dans le symbolique avec la voix d'une autre. Toutefois, c'est en s'évadant de sa prison et en trouvant sa propre voix après son séjour à l'hôpital qu'elle transgresse le chemin établi par May et qu'elle emprunte finalement sa propre voie. Cette métamorphose peut être observée lorsqu'elle annonce son départ pour Vancouver à Willard Siddley qui avoue qu'elle le surprend, mais qui respecte tout de même son choix. La mère remarque également que sa fille a changé lorsqu'elle entend son nouveau ton de voix qui n'est plus le sien.

Naomi Nakane évolue également dans une prison dont les quatre murs sont façonnés par le silence. Cependant, elle décide de son plein gré de demeurer à l'intérieur de cette prison. Elle est celle qui évolue le plus dans le *chora*, parmi les filles des romans étudiés, car non seulement s'agit-il d'un silence qui est physique -- que tout le monde peut observer -- mais également d'un silence spirituel qu'elle partage avec sa mère absente. Tout comme Rachel, c'est la mère de Naomi qui lui a appris à parler, mais cette fois-ci, il s'agit du langage du silence. En écoutant le témoignage de sa grand-mère, qui est indirectement la voix de sa mère, Naomi comprend les raisons pour lesquelles sa mère n'est jamais revenue au Canada et a gardé le silence tout au long de son séjour. Par conséquent, elle voit les

choses différemment et s'ouvre à la parole. Elle demande d'ailleurs à sa mère de lui parler et elle se met à écouter. Bien sûr, ce ne sont que les paroles imaginaires ou spirituelles de sa mère, car le tout s'effectue à travers les rêves, mais ceci représente tout de même son entrée dans le symbolique. Tout comme Rachel, nous pouvons affirmer qu'en trouvant sa propre voix, Naomi trouve également sa propre voie et acquiert une nouvelle identité.

Diane Marchesseault se trouve également dans une prison mais, contrairement à Rachel et Naomi, elle s'est placée elle-même dans ce lieu. Lorsque l'on examine sa situation, nous remarquons qu'il serait sans doute plus juste de parler de couvent, car elle agit comme une pure, une chaste, une religieuse. À l'image des religieuses cloîtrées, elle s'isole dans le silence qui la fixe dans le sémiotique, zone que sa mère fréquente peu. Lorsque l'on compare Yseult aux autres mères, nous nous apercevons qu'elle est celle qui évolue le plus dans le symbolique et qu'elle désire y amener sa fille. Ceci ne veut aucunement dire qu'elle ne désire pas retourner dans le sémiotique, car elle reconnaît l'importance de moments privilégiés avec Diane dans ce territoire. Toutefois, elle vit principalement dans le symbolique et elle espère que sa fille puisse foncer, s'exprimer et regarder la vie telle qu'elle est. Diane se conduira de cette façon, mais seulement lorsqu'elle effectuera une remise en question, soit après le décès de sa mère. Tout comme Rachel, nous observons que la nouvelle personnalité adoptée par Diane exige une autre considération de l'image que ses interlocuteurs se font d'elle. Elle est maintenant une personne plus équilibrée, plus "normale", en un certain sens, et cette pensée est quand même ironique, car ceci signifie qu'elle ne l'était pas auparavant et pourtant elle déplorait constamment le fait qu'Yseult n'était pas une mère "normale".

En ce qui concerne la relation qui unit Albanie et sa fillette Maria, nous remarquons qu'Albanie a tendance à vouloir enfermer Maria dans une prison ou dans une tour, pour employer ses propres mots. Cependant, tout espoir n'est pas perdu pour cette fillette puisqu'il se pourrait que sa mère partage un peu de son amour avec une autre personne, soit un amoureux, et ceci pourrait déstabiliser sa prison. Les fondations de cette prison s'affaiblissent quelque peu, par exemple, lorsqu'Albanie fait son entrée dans le symbolique en se rendant dans les bars et en affichant son identité de femme. Maria possède tout de même un avantage face à ses homologues, car elle profite régulièrement d'une liberté provisoire lorsqu'elle visite son père qui l'entraîne dans le symbolique.

Une autre remarque de Luce Irigaray est que la mère est malheureusement traditionnellement représentée comme étant une être unidimensionnelle. Nous avons pu remarquer que la mère n'est pas la seule prise au piège, puisque certaines filles sont également unidimensionnelles. Toutefois, nous observons que parmi trois des quatre romans étudiés mère et fille s'opposent en terme de dimension de la personne, car lorsque la mère est unidimensionnelle, la fille ne l'est pas et vice-versa. Rachel, par exemple, projette l'image d'une femme extrêmement réservée qui respecte une ligne de conduite irréprochable. Cependant, en tant que narratrice elle partage avec nous ses pensées les plus intimes et nous reconnaissons qu'une division de la personnalité existe entre l'image extérieure perçue du public et ses pensées intérieures. Il en est de même pour Naomi qui, même si elle a choisi la profession d'enseignante, préfère le silence bien plus que les paroles. Une personne qui voit Naomi évoluer seulement comme une enseignante pourrait penser qu'elle adore s'exprimer en public et occuper une position centrale alors qu'il en est autrement. En fait,

Naomi chérit le silence et semble n'avoir aucune admiration pour les personnes qui le valorisent. Diane, pour sa part, va à l'encontre de ses homologues, car elle adopte le rôle de l'ange justicier à l'âme chaste et ne nous offre aucune pensée qui contredise ce rôle. Elle réussit donc à maintenir une personnalité unidimensionnelle jusqu'à ce qu'elle doive faire une remise en question après le décès d'Yseult. Encore une fois, il est difficile de parler de Maria puisqu'elle n'est qu'une enfant.

Certains des commentaires soulignés et des questions posées par les personnages de ces romans méritent notre attention. Rachel remarque, à juste valeur, que souvent les parents transforment leurs enfants en boucliers en les plaçant devant eux dans le but de se protéger, alors que la croyance générale est que les parents protègent constamment leurs enfants. Nous pouvons d'ailleurs remarquer qu'il en est ainsi pour sa mère, car même si May dicte et contrôle les allées et venues de Rachel, ceci ne signifie pas qu'elle soit complètement certaine d'elle. Si nous imaginons May Cameron sans la présence de sa fille, nous faisons face à une femme âgée sans défense. Naomi, qui y va également de son expérience d'enseignante, remarque que les enfants calmes, ou silencieux, sont souvent ceux qui ont le plus besoin d'aide. Elle parle évidemment à partir de son expérience personnelle, étant elle-même une de ses enfants. La question la plus pertinente qui soit posée est sans doute celle d'Yseult Marchesseault qui demande à sa fille s'il existe de bonnes mères? Il est difficile de répondre à cette question, car les critères d'éligibilité sont extrêmement arbitraires. D'ailleurs, cette question nous amène à extrapoler quelque peu et à se demander s'il existe de bonnes filles et si oui, selon qui? Les remarques antérieures ont déjà été soulignées et explorées dans les chapitres précédents, mais il est bon de se les rappeler car elles

démontrent qu'il est dangereux de vouloir établir des généralités, qu'il y aura toujours place pour des exceptions.

Montre que tu es vivante identifie quatre genres de mères, soit la mère envahissante, la mère absente, la femme mère et la mère en manque d'amour. Il ne faut pas oublier, cependant, qu'un genre de fille se rattache à chacune de ces mères. Par conséquent, nous pouvons affirmer que Rachel représente la fille soumise, que Naomi est la fille silencieuse et que Diane joue le rôle de la fille rebelle. Pour ce qui est de Maria, il assez difficile de lui trouver une épithète à cause de son jeune âge.

Cette thèse espère avoir répondu à l'invitation de Luce Irigaray en ce qui concerne le manque de représentations de relations mère-fille et espère avoir poussé cette invitation au-delà de son idée première, c'est-à-dire qu'il ne faut pas s'arrêter à donner des exemples, mais également les contraster et les comparer. *Montre que tu es vivante* se veut un exercice initial dans cette trajectoire et ne considère aucunement représenter entièrement la relation mère-fille dans la littérature canadienne. Il serait possible, par exemple, d'étudier d'autres représentations dans un exercice prolongé, soit à l'intérieur d'une thèse doctorale.

Oeuvres citées

Atwood, Margaret. "Afterword." *A Jest of God.* Par Margaret Laurence. Toronto: New Canadian Library, 1991. 211-215.

Drummond, Dennis. "Florentine Lacasse, Rachel Cameron, and Existential Anguish." *The American Review of Canadian Studies* 19 (1989): 397-406.

Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis.* New York: Cornell UP, 1982.

Gottlieb, Erika. "The Riddle of Concentric Worlds in 'Obasan'." *Canadian Literature* 109 (1986): 34-53.

Irigaray, Luce. *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre.* Paris: Minuit, 1979.

-----. *Spéculum de l'autre femme.* Paris: Minuit, 1974.

Kogawa, Joy. *Obasan.* Ontario: Penguin Books, 1983.

Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique.* Paris: Seuil, 1974.

Laberge, Marie. *Le Poids des ombres.* Québec: Boréal, 1994.

Laurence, Margaret. *A Jest of God.* Toronto: New Canadian Library, 1991.

Lim, Shirley Geok-Lin. "Japanese American Women's Life Stories: Maternality in Monica Sone's *Nisei Daughter* and Joy Kogawa's *Obasan.*" *Feminist Studies* 16:2 (1990): 288-312.

Potter, Robin. "Moral -- In Whose Sense? Joy Kogawa's *Obasan* and Julia Kristeva's *Powers of Horror.*" *Studies in Canadian Literature* 15:1 (1990): 117-139.

Powell, Barbara. "The Conflicting Inner Voices of Rachel Cameron." *Studies in Canadian Literature* 16 (1991): 22-35.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Expérience and Institution.* New York: Norton, 1976.

Stovel, Nora. *Rachel's Children: Margaret Laurence's* A Jest of God. Toronto: ECW, 1992.

Tan, Amy. *The Joy Luck Club.* New York: Vintage, 1989.

Thomas, Clara. *The Manawaka World of Margaret Laurence.* Toronto: McClelland & Stewart, 1975.

Turcotte, Élise. *Le Bruit des choses vivantes.* Montréal: Léméac, 1991.

Wenzel, Hélène Vivienne. "Introduction to Luce Irigaray's 'And the One Doesn't Stir without the Other'." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7 (1981): 56-59.

Whitford, Margaret. *The Irigaray Reader.* Oxford: Blackwell, 1991.

Willis, Gary. "Speaking the Silence: Joy Kogawa's *Obasan.*" *Studies in Canadian Literature* 12:2 (1987): 239-249.

Wright, Elizabeth. *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary.* Oxford: Basil Blackwell, 1992.